

No. 35
Año 04
Junio 2011

enfoco

DIRECCIÓN DE CULTURA / Publicación Mensual / ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV / San Antonio de los Baños

CINE DOCUMENTAL

travelling

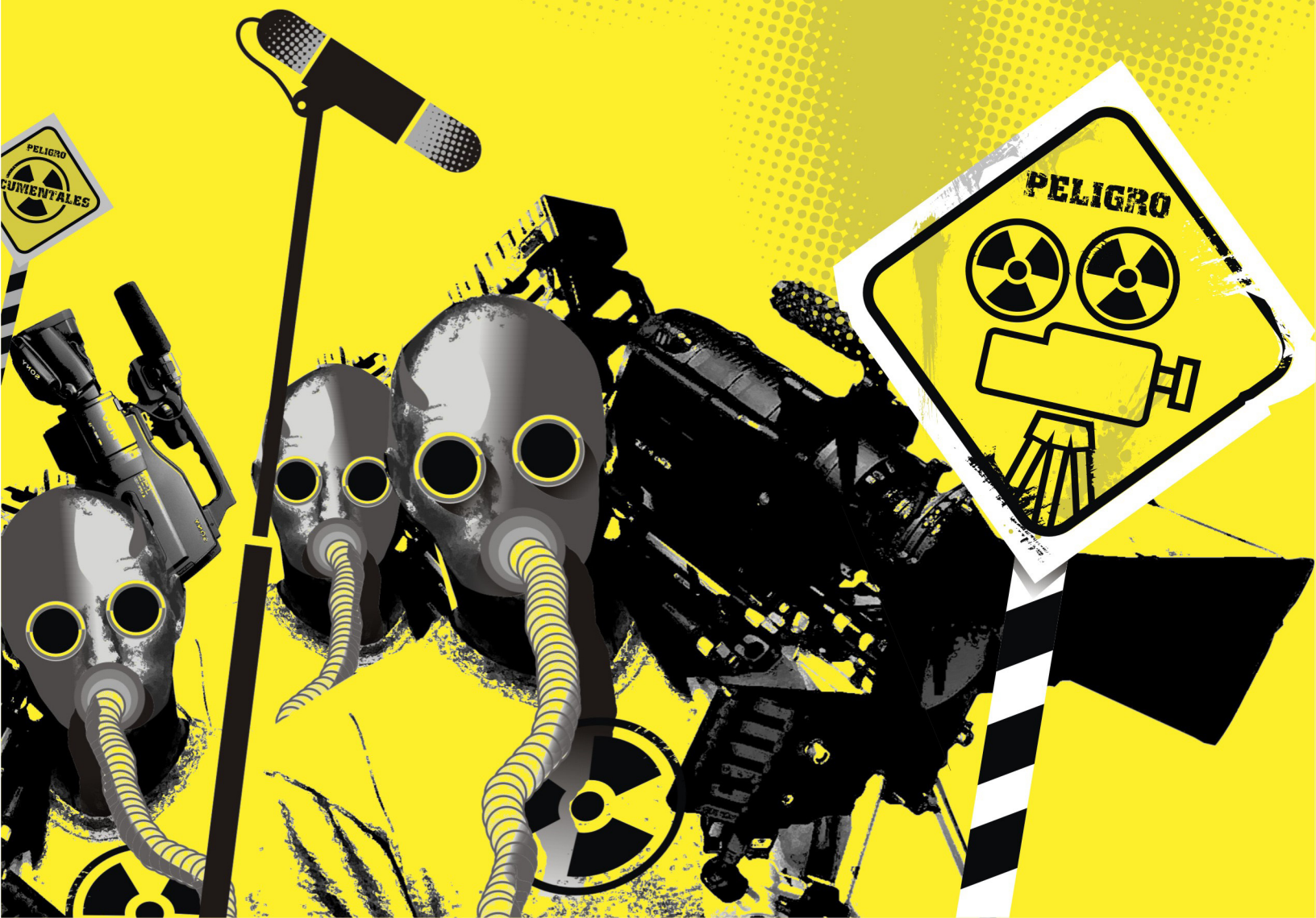
John Grierson

zoom in

Entrevista a Erik Gandini

ángulo ancho

Martin Scorsese



travelling

04 Dziga Vertov
Javier Campo

12 Robert J. Flaherty
Javier Campo

21 John Grierson
Javier Campo

zoom in

34 Claude Lanzmann y Errol Morris: El testimonio como fuente y crítica de los discursos sobre lo real
Pablo Piedras

50 Alain Berliner, Ross McElwee, Michael Moore y Lourdes Portillo: El documental subjetivo, una vertiente contemporánea y productiva
Pablo Piedras

68 Entrevista a Erik Gandini
Jorge Molina, Joel del Río y Loipa Calviño

73 Hitos y traumas del documental cubano más reciente
Joel del Río

ángulo ancho

79 Hotel Terminus / Edgar Soberón Torchia

Los maestros locos / Maykel Rodríguez Ponjúan

Pedro cero por ciento / Luciano Castillo

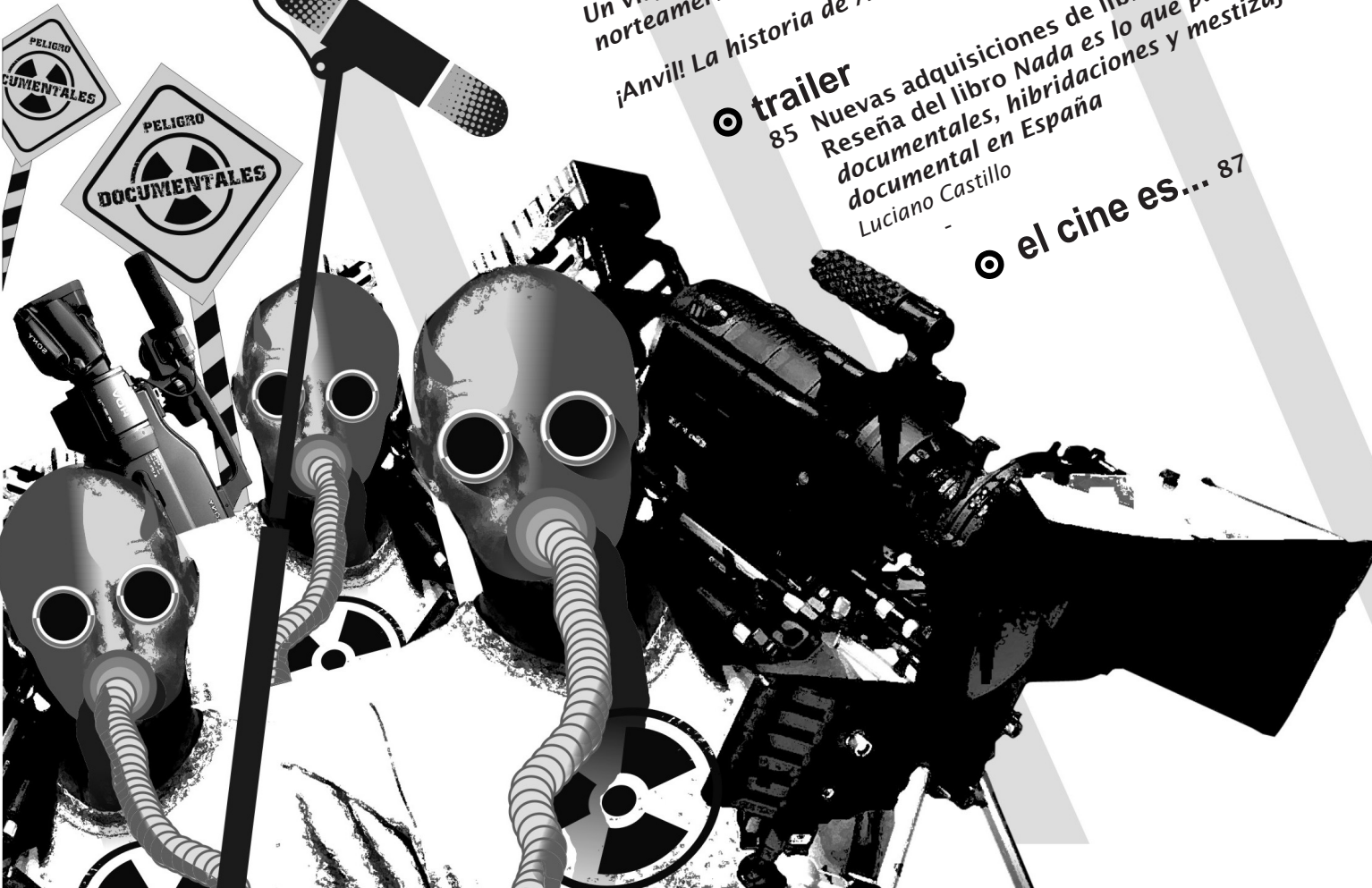
Un viaje personal con Martin Scorsese por el cine norteamericano / Joel del Río

¡Anvil! La historia de Anvil / Jorge Molina

trailer

85 Nuevas adquisiciones de libros y revistas
Reseña del libro Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España
Luciano Castillo

el cine es... 87



EDITORIAL

El documental se debate hoy entre el ser y el no ser. Entre la objetividad y la pasión. Entre lo real y lo imaginado. Entre la verdad y el engaño. El documental, a partir de su proliferación en la pequeña pantalla, se presenta como un producto híbrido, lleno de dudas sobre su paternidad: ¿Es hijo del Cine?, ¿del Periodismo? Los periodistas televisivos, recién llegados al reino del audiovisual, rebautizaron el género y lo llamaron *reportaje*. Y los cineastas, ofendidos, lo calificaron ampulosamente de *documental de creación*, con el fin de distanciarlo y elevarlo sobre tanta calderilla como aparece en la pequeña pantalla. Como afirma Miquel Francés en su libro *La producción de documentales en la era digital* (Ediciones Cátedra, 2003): «Mostrar y describir un proceso de la realidad puede tener más complicación narrativa [que en la ficción] si queremos que el público nos muestre el máximo interés a lo largo del relato». Y en esta encrucijada nos encontramos. El documental, género basado en la realidad, en lo que existe y es, en lo que se ve y se toca, ha sido considerado tradicionalmente como un ejercicio menor, carente de creatividad, según una opinión muy compartida por los espectadores. Es por eso que los aspirantes a cineastas tienen como mítico modelo la ficción, la fabulación de historias. Consideran que el documental es un trabajo que no requiere esfuerzo, ni menos imaginación, y que con poner la cámara delante de la realidad, ya está todo hecho. Muchos piensan que eso del documental ¡es cosa de periodistas!, dicho así con ánimo de establecer categorías artísticas. (Hoy también muchos periodistas televisivos siguen pensando así. Reverencian el Cine, sin tener en cuenta que también es lenguaje cinematográfico lo que ellos aplican —o deben aplicar—

a sus trabajos. Resultado: reportajes monocordes, planos, sin recursos creativos. Pero ya está bien, porque de lo que se trata es de *informar*. Un documental constituye una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad. Esos elementos, reorganizados (*manipulados*) por el director mediante la intervención del proceso de montaje, generan un discurso cuyo sentido puede coincidir o no con la realidad. La tan cacareada *objetividad* del documental solo es un concepto evanescente instalado en las mentes de los estudiantes de periodismo, pero de imposible consecución en la práctica. Por el contrario, los autores de ficción tratan de imitar la realidad y en este ejercicio logran a veces aproximaciones espléndidas. En esa carrera hacia lo que ha sido llamado *lo verosímil filmico* existen testimonios de gran fuerza expresiva. El filme *Accatone* de Pier Paolo Pasolini nos abre una ventana a la realidad de los suburbios romanos mucho más creíble, más certera, precisa y crítica que cualquier documental sobre el mismo tema. Y lo mismo podríamos afirmar de todo el cine de Ken Loach. En el documental se parte de la realidad, pero eso solo no basta para que el resultado sea *objetivo*. En el documental se interpreta la realidad, mediante la selección del encuadre y la aplicación del montaje como base de su andamiaje narrativo. Estas manipulaciones, por sí solas, tienden fácilmente al falseamiento total o parcial de *lo real*. La ficción tiene como vocación la construcción de una realidad. El documental tiende a su destrucción, a su enmascaramiento, porque filma y registra solo las apariencias de la realidad y se permite reinterpretarla. Ante la dificultad objetiva de profundizar en la naturaleza de los hechos, de las personas y de sus comportamientos, ¿qué debe-

mos hacer los documentalistas? ¿Colgar los hábitos? En absoluto. Debemos ser conscientes del peligro apuntado y tratar de ser humildes portavoces mediante un relato filmico que *pretende aproximarse lo más posible a la verdad de los hechos*. No a la Verdad con mayúscula. Un documental jamás será, ni debemos pretenderlo, una obra redonda, intocable. Un documental no puede ser como *Las meninas* de Velásquez o como la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Un documental es un trabajo indeciso, trémulo, contradictorio, seguramente plagado de errores, sobre la realidad. El camino que debemos seguir hasta lograr el mayor grado de aproximación a esta realidad; la necesidad de reducir al máximo la distancia que hay entre lo sentido y lo explicado. Un documental es, en definitiva, un trozo de un camino. El documental es una herramienta de conocimiento, análisis y reflexión sobre la condición humana, como quería Roberto Rossellini. Tampoco puedo eludir la cita de otro gran cineasta nacido a la sombra de la Revolución Rusa, el gran Dziga Vertov, cuando afirma que «el *Cine-Ojo* es la explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre». El cine, con la impetuosa fuerza de su apabullante parafernalia técnica y sus abracadabrantés historias, ha invadido la gran pantalla y solo ha dejado un muy pequeño resquicio al documental, un género que nació en otro tiempo para ser exhibidos en los cines públicos. Edificado sobre su andamiaje de dudas y fragilidades, sin embargo, el documental renace hoy con poderosa fuerza gracias al empuje de las televisiones, que no dudan en entronizarlo en los *prime times* de su parrilla. (Llorenç Soler)



traveling

DZIGGA VERTOV

N. Denis Abramovich Kaufman, 2 de enero 1896 Bialystok, Imperio Ruso.
M. 12 de febrero, 1954, Moscú, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

por *Javier Campo*

Hubo un hombre que vivió un momento particular de la historia del cine. Fue durante una revolución socialista, la primera, que luego de algunos años de inestabilidad logró establecerse como un ejemplo para los movimientos revolucionarios de las primeras décadas del siglo XX. Pero para él esa «inestabilidad» no resultó un período de malestar e incertidumbre sino todo lo contrario: el mejor marco para promover una revolución en el cine en contra de todo lo que ya se estaba erigiendo en el mundo entero como el Modo de Representación Institucional (según Noël Burch en *El tragaluz del infinito*). Contra la interpretación, contra los estudios, contra los rótulos, contra los actores, contra Serguei Eisenstein, contra todos aquellos que considerasen que el cine debía seguir el sendero del teatro. Dziga Vertov, fue ese hombre.

El «escandaloso» de Vertov, tal cual la definición de Seth Feldman, había sido inspirado por los movimientos de vanguardia de la década de 1910 y, de alguna forma, eso se notará en sus filmes más logrados (léase independientes, porque también hizo de los otros). Serán especialmente los futuristas, enamorados de las máquinas, quienes infiltrarán las tesis del realizador que propondrá un lenguaje del cine cruzado y determinado por la reflexión técnica. Ya lo decía mediante un original manifiesto del «Consejo de los Tres», que integraban además de él, el operador y director Mikhail Kaufman (su hermano) y la montajista Yelizaveta Svilova (su esposa), publicado en 1922: «Nosotros caminamos, con el rostro descubierto, hacia el reconocimiento del ritmo de la máquina, de la admiración por el trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los

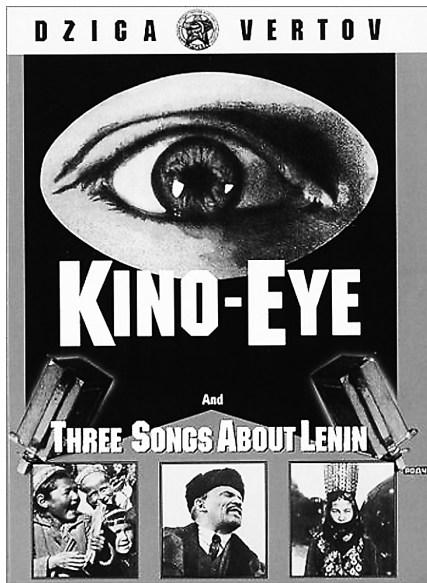
procesos químicos [...] Viva la poesía de la máquina». Una cierta desesperación por obtener la aprobación de la maquinización de la vida movió el trabajo de Vertov y sus compañeros, en los manifiestos y sus filmes están las llaves para adentrarse en sus razonamientos afines en otros campos pero no en el cine de su época. Nunca un hombre estuvo tan necesitado en la historia del ser humano por hacer la paz entre la gente y sus máquinas.

Por los manifiestos, por sus posturas políticas radicales y estéticas y por conformar un grupo de producción, Dziga Vertov ha sido el realizador que más se ha acercado a la categoría de «cineasta de vanguardia». Su negación del «cine artístico» recorrió todos sus escritos de la década del veinte propugnando, en su lugar, por un cine que «observe y registre la vida tal y como es». En ningún momento propuso que el cine fuese aprobado en las cortes del arte instituido, sino que se acercase al pueblo en su *entente cordiale* con las máquinas, haciendo «explotar la torre de Babilonia del arte».

Para él su serie *Kinopravda*, noticiarios documentales no convencionales, era un arma para luchar en contra del cine artístico. ¿Que quería decir esto? Que Vertov abogaba por la «auténtica vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos». Es decir, echando por tierra las interpretaciones, la puesta en escena y el guión, tres enemigos acérrimos para «el hombre de la cámara». El poder del objetivo de la cámara supera al ojo humano, no para copiar sino para perfeccionar la captación de los hechos, no por la toma de improviso en sí misma sino «para hacer visible lo invisible», para llegar a la elaboración de representaciones que formen parte de un «cine-verdad». Un cine en el que se ponga de manifiesto el medio y no el fin, como logrará célebremente con *El hombre de la cámara* (1929), en favor de un filme que produzca otro filme, que reflexione sobre el cine-lenguaje.

Denis Abramovich Kaufman nació con el cine el 2 de enero de 1896, cinco días después de la





presentación pública del cinematógrafo de los Lumière. Luego de que su familia se mudase a San Petersburgo en 1915, el joven se acercó a algunos vanguardistas como el poeta futurista Vladimir Maiakovsky. En esa época comenzó a utilizar el seudónimo por el cual hoy lo recordamos: Dziga Vertov, algo así como «trompo que gira». Luego de establecida la revolución triunfante de 1917 creó el «Laboratorio de sonido» desde el cual comenzó a relacionarse con el mundo del cine. Debido a sus vínculos con la realización de noticiarios cinematográficos para Pathé (división rusa), nacionalizada durante la administración bolchevique, comenzó a trabajar en el nuevo noticiario ruso *Kinonedelia* (cine semana) en 1918.

Durante ese trabajo meramente técnico aprendió algunos secretos del oficio, pero sobre todo se convenció de aquello que no quería para sus filmes, solo fue «un primer aprendizaje —destacaba Vertov—. Muy lejos de lo que deseo» (1973: 52). Se-

gún expresó, el *Kinonedelia* no se propuso nunca superar los estándares estéticos y los modelos de representación de los anteriores noticiarios, «únicamente los rótulos eran ‘soviéticos’ ¡El contenido no había cambiado!». Los desfiles, los actos públicos y, sobre todo, las actividades de remoción de escombros que dieron paso a la reconstrucción de una Rusia azotada por la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil en curso, se suceden en planos fijos, casi sin cortes de montaje (cada uno dura lo que, aproximadamente, corresponde al metraje del rollo).

El registro de lo real en el *Kinonedelia* es la marca indeleble dejada por aquellos que en los primeros tiempos se dedicaron al cine más como operadores que como realizadores integrales. Las poses a cámara se suceden con el auxilio de los intertítulos conformando una representación sumamente estática (pareciese que en esas tomas, presentes en gran parte de las vistas de las primeras dos décadas del cine, los personajes creyesen que esa cámara es fotográfica y esperaran que se disparase la instantánea para luego proseguir con sus tareas, pero como se trata de imágenes en movimiento su inmovilismo asemeja sus figuras a las de una naturaleza muerta). Aquí no hay discurso documental, sino registro de un documento de lo real en nada elaborado. Es la sociedad en imágenes, si las corremos detrás de ellas sólo encontramos un ejercicio fotográfico, más un interés técnico que una vocación estética. El hecho de que se trate de imágenes en movimiento de la realidad no quiere decir «cine

documental». A juzgar por los dichos de Vertov, estaría de acuerdo con nosotros.

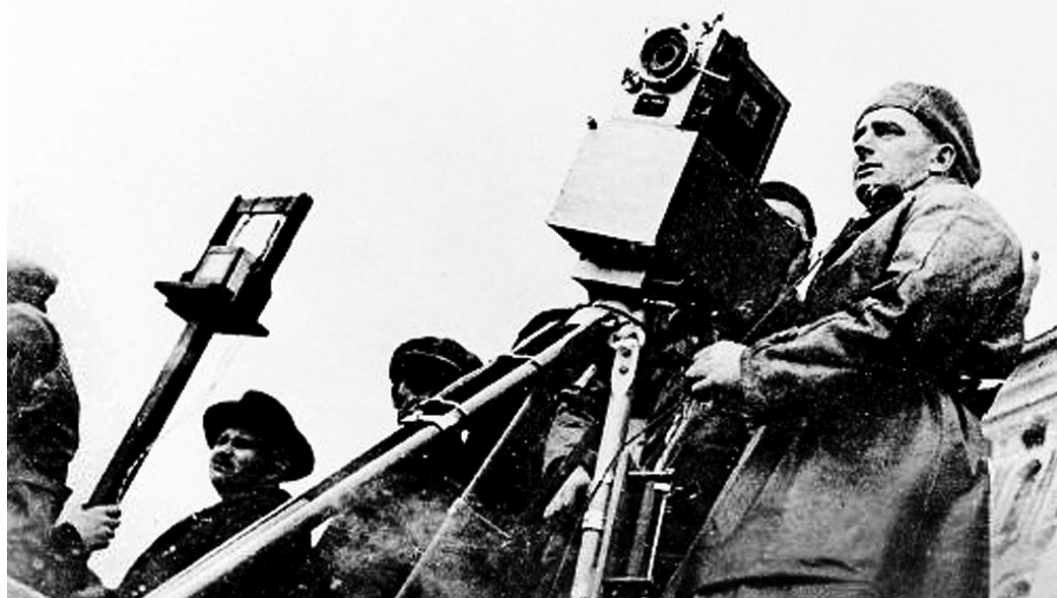
Internándose cada vez más en el trabajo y las reflexiones sobre el cine Vertov llegaría a 1922 con una experiencia que lo dejará al frente de su propia serie de noticiarios, el *Kinopravda* (Cine-Verdad). A propósito de la denominación que tuviesen esa serie de 19 números de una duración aproximada de diez minutos cada uno, resulta interesante destacar un error que se volvió moneda corriente en los estudios de cine (y que aún algunos siguen repitiendo) desde George Sadoul en adelante. Precisamente Sadoul subsanó el error en que había incurrido en su «Historia del cine» de 1948. *Pravda* significa «verdad» en ruso pero Vertov no llamó a su noticiario *Kinopravda* con la voluntad de enarbolar



Serie *Kinopravda*

un concepto que resumiese sus representaciones (como sí lo hizo con el filme de 1924 *Kinoglaz Cine-Ojo*), lo denominó así por ser la división cinematográfica del periódico ruso Pravda. Sadoul aclara atinadamente que de haber estado Vertov en Francia su noticiario se hubiese llamado Cine-Humanidad, no por ser «humanitario», sino porque ese era el nombre del diario comunista francés. Es decir que *Kinopravda* no debe ser entendida como una serie filmica que condensa, y ejemplifica, la idea de Cine-Verdad (que Vertov consideró en un texto tardío —1940— como la conclusión necesaria del Cine-Ojo) sino, simplemente, como el nombre dado a la versión cinematográfica del diario Pravda.

Vertov, tal como él mismo lo expresase, «forzaba cada vez más el material» cuando veía que el público se encontraba conforme con los números del *Kinopravda*. Es decir que del primero al último se puede constatar una heterogeneidad de enfoques y técnicas de tratamiento de lo real que no tenían un correlato directo con la tradición de las vistas y los noticiarios cinematográficos previos. Lo cual indica que Vertov fue abandonando la realización de registros noticiarios en favor de la elaboración de discursos documentales cada vez más complejos. En la sucesión de los números ahonda cada vez más en las conceptualizaciones vanguardistas sobre la necesaria destrucción del arte (paradójicamente cuando el movimiento que guardaba su simpatía —el futurismo— estaba casi desaparecido en los ámbitos de producción y reflexión culturales). Por tal



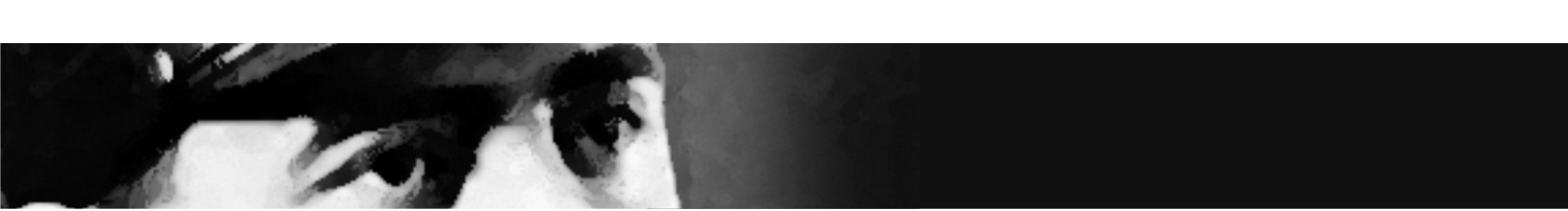
motivo fue «boicoteado» por un público que seguía interesado en los filmes de corte burgués (más cercanos al Modo de Representación Institucional) antes que en las actualidades del equipo de Vertov. Increíblemente, o no tanto, el establecimiento definitivo de la revolución en Rusia permitió y fomentó el regreso a viejos paradigmas de un cine (convencional-industrial-comercial) masivo. En definitiva, Vertov elevó la máxima de Lenin («La producción de nuevos filmes debe empezar por las actualidades») a su expresión más avanzada, en el límite con la experimentación vanguardista. Lejos de haberle jugado a su favor, como veremos más adelante, apegarse al pedido de Lenin lo distanció de la nueva dirigencia tras la muerte de éste.

«El *Kinopravda* —su segunda experiencia, esta vez en la dirección de un noticiario de actualidades— se esforzaba en decir la verdad por medio de expresiones cinematográficas», destacaba Vertov haciendo un balance de su carrera. No se trataba de «captar» la verdad,

sino de elaborarla mediante un tratamiento cinematográfico, una diferenciación esencial. En *Kinopravda* ya se pueden ver las imágenes que vincularán el pensamiento futurista del realizador con los intereses industrializadores de la naciente Unión Soviética: la representación del progreso mediante las imágenes de las máquinas funcionando a toda potencia. Por suerte, como «este periódico tenía la particularidad de estar en movimiento perpetuo, de cambiar de uno a otro», los números que diferenciaron a *Kinopravda* de las demás actualidades fueron los que se dieron en los años 1923 y 1924. Haciéndose eco del significado de su seudónimo Vertov fue avanzando como un trompo por sobre lo instituido en los primeros años de la revolución. Aunque lo mejor de su producción estaba por venir.

Imágenes para una revolución (integral)

En un acto opositor, y netamente revolucionario, Vertov le dijo a la institución Cine que podía (y debía) trabajar sin actores,



sin decorados, sin guión. Lo novedoso era plantear un discurso de observación en el que «todos los personajes continúan haciendo lo que de ordinario hacen», según sus propias palabras. El filme en el que empezó a poner en práctica estos postulados se llamó *Kinoglaz (Cine-Ojo, 1924)*.

La cámara se introduce donde nunca antes, registra transacciones en el mercado negro (ese también es un aporte de Vertov a las fuerzas —policiales— de la Revolución) y las tareas para revivir a un hombre accidentado. Esto significa que la cámara puede pasar desapercibida cuando los personajes están más ocupados en cuestiones de envergadura (una transacción monetaria, salvar una vida) y no se percatan sobre la presencia de la cámara. Esto no ha cambiado demasiado, los representantes del «Cine Directo» y sus émulos que desean tener imágenes lo más verídicas posibles de la captación de la vida de imprevisto toman registros en manicomios u hospitales (*Titicut Follies* y *Hospital*, F. Wiseman, 1968/9, y *San Clemente*, R. Depardon, 1982, para nombrar sólo a dos directores de distintos polos de producción). Vertov realizó «2000 metros de *Cine-Ojo*», como destaca la última placa, pero no sin dejar de lado el arduo trabajo de maceración de las tomas en la mesa de montaje. «Partiendo del material hacia la obra cinematográfica» y no al revés, como gustaba decir, su definición del cine documental ya se iba esclareciendo mediante su obra.

Vertov también recibió algunos encargos, debidos principalmente a su trabajo en las actualidades de *Kinopravda* antes que a

sus experimentaciones fílmicas, y en 1926 puso en marcha, a pedido de Gostorg, la agencia de importaciones y exportaciones del Estado, *La sexta parte del mundo*. Recibió un premio por este filme en la Exposición Mundial de París, aunque a Gostorg no le gustó el cariz de algunas experimentaciones y, definitivamente, recibió con desagrado la caricaturización de la vida occidental capitalista que está en las primeras secuencias de la película. Mediante un montaje acelerado, el baile grotesco y los espectadores burgueses semiebrios son asociados a la decadencia de ese mundo. Las relaciones explícitas entre el capitalismo y el esclavismo (cadenas, negros, dinero, burgueses) no podían ser tomadas favorablemente por una oficina del Estado soviético que pretendía fomentar el comercio con las potencias del Oeste.

Las postales de la Unión Soviética, recién creada, se suceden mediante el acompañamiento de intertítulos de tono poético y subjetivo: «Yo vi y tú». La enumeración interminable de materias primas y elaboradas (desde ardillas hasta hornos de fundición) se remata en: «Ustedes son los maestros de la Rusia Soviética, del Kremlin a la frontera con China. Todo es suyo». En ese ballet de productos los objetos comienzan a adquirir vida y Vertov ensaya con los materiales mediante la animación por el montaje, los huevos se colocan solos en las cajas que se cierran cuando están completas y se estiban prolijamente sin la ayuda de trabajadores. *La sexta parte del mundo* no es cualquier película por encargo, otro realizador hubiese tomado las tareas

encomendadas dando una sucesión de imágenes comentadas mediante intertítulos que hubiesen generado que el espectador común se levantase de su butaca luego de haberse tomado su vaso de vodka. Vertov dignifica un filme y, de paso, se prepara para su gran salto hacia el firmamento de los cineastas-genios (el cual no se caracteriza por estar superpoblado).

Pero antes de proceder a la realización de *El hombre de la cámara* (1929) le fue encargado otro trabajo. Mudado de Moscú a Ucrania y trabajando en el VUFKU (Estudio de Films de Ucrania), junto con sus inseparables Svilova y Mikhail Kaufman, recibió el pedido de hacer una película que conmemorase otro aniversario de la Revolución. *El undécimo año* fue dicho documental. Sin dudas, la industria soviética es la estrella y sobre todo la masificación del tendido eléctrico domina, bajo la atenta mirada de un Lenin-Dios, las representaciones. Máquinas y más máquinas vemos en el filme, al que si le sumamos las experimentaciones en los procedimientos puede considerarse como el más futurista del realizador ruso, luego de *El hombre de la cámara* (1929).

«*El undécimo año* (1928) ha sido concebido para la percepción visual, para el 'pensamiento visual'», decía Vertov y continuaba, «está escrito en el lenguaje documental, en el lenguaje de los hechos fijados sobre el celuloide». Esta es la primera vez que Vertov dice «documental» para referirse a su película, naturalmente influido por la masificación de la denominación dada por Grierson en 1926 (por esos años el cineasta ruso ya estaba habituado a vi-



sitar ciudades de Europa invitado por cine-clubes).

Por otra parte, en el manifiesto de presentación del filme destaca que ha trabajado sin guión y diferencia entre el «plan de operaciones de la cámara» del que se valió y el «plan de puesta en escena» típico de los documentales narrativos o las ficciones documentalizadas. Lo cual no quiere decir que salió a la calle con la cámara al hombro para captar lo primero que se cruzase por delante (algo así dijo haber hecho Jean Vigo para *A propósito de Niza*, cuyo operador fue Boris Kaufman, el otro hermano de Vertov), sino que planificó lo que sería filmado por la cámara y el modo en que lo haría sobre la realidad; yendo, sin escaparse de su precepto, de lo real a lo cinematográfico. Vertov ya estaba preparado para realizar la obra en la que pondrá en práctica de forma cabal todos sus principios y procedimientos futuristas.

El hombre de la cámara (1929) fue la película en la que Vertov pudo definitivamente hacer lo que tanto anhelaba, diferenciar el cine del lenguaje del teatro

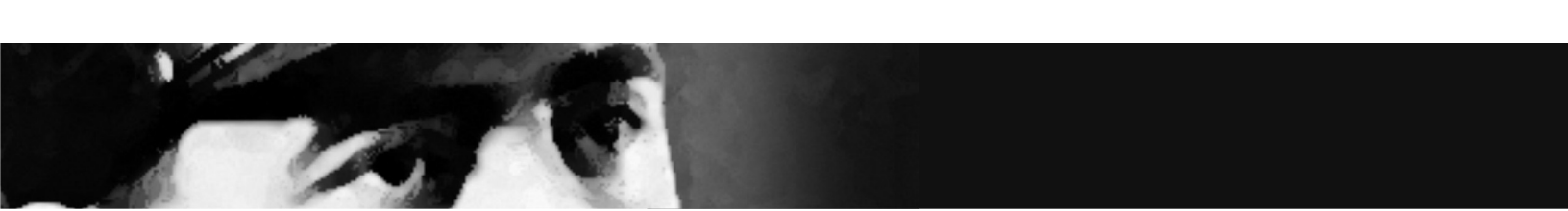
y la literatura evadiendo las interpretaciones (aunque haya algunas dramatizaciones) y los intertítulos. Desde el comienzo las placas informan que se trata de un filme sin títulos, sin actores, sin escenario. Podemos apreciar que *El hombre de la cámara* ha sido la meta en un camino trabajado durante una década mediante diversas experimentaciones para «hacer filmes que produjeran filmes», según las palabras del director, en los que dominara «el medio». Sin embargo ese es uno de los carriles en los que el filme progresa de forma paralela, el otro es el registro de la ciudad y su gente en la realización de los oficios cotidianos. El filme sobre el filme (muy recordadas son en todas las investigaciones sobre esta película las secuencias en las que se deconstruye la estructura del filme poniendo en imágenes los procedimientos de Kaufman, el operador —el *hombre de la cámara*—, y Svilova, la montajista) y las escenas capturadas de «improviso» de la vida de los ciudadanos.

Estamos, probablemente, ante el documental que en poco más de una hora de duración tiene mayor cantidad de planos. Algunos de ellos duran menos de un segundo y generan un efecto hipnótico, que demuestra así los poderes de la cámara y de un cine-lenguaje nuevo en favor de su especificidad. Todos los procedimientos operados en los anteriores filmes se encuentran condensados aquí constituyendo, dentro de la representación de lo real, lo que el cine puede hacer superando la percepción del ojo humano, limitado a diferencia de la perfectibilidad de la que es

factible el objetivo de la cámara, según Vertov. De alguna manera, en esa sucesión de movimientos acompasados en las secuencias —de la práctica de deportes sobre todo—, los cuerpos humanos se mecanizan para, mediante el *ralenti*, ser reconstruidos —desmembrados— para ser equiparados con los movimientos continuos de poleas y mecanismos de precisión. Los músculos como correas de distribución.

Mediante procedimientos de extrañamiento vemos imágenes, vemos a los espectadores viéndolas, vemos al cine en el cual se proyectan. Vertov conforma ese «todo orgánico» por el que luchó durante toda la década, esa unión de los hechos con un lenguaje propio del cine que favoreciera una actitud reflexiva y, por qué no, revolucionaria. La aceleración de las imágenes finales de la ciudad atestada de personas, como hormigas, montadas en planos de duración mínima con los ojos de Svilova se contraponen a las del comienzo en las que se destacaba la lentitud de una ciudad dormida. *El hombre de la cámara* se constituye en una obra conceptual, el logro de una nueva forma de hacer cine, una auténtica «manifestación teórica en la pantalla».

El siguiente paso de Vertov debía ser, y fue, la realización de un filme sonoro. *Entusiasmo: Sinfonía Donbassa* fue la película que rodó en 1930. El filme comienza en exteriores con los sonidos capturados *in situ*, lo cual es debidamente remarcado por los títulos. Aquí tal como fuese ya dicho para *El hombre de la cámara*, está la película en la película: una mujer se coloca auriculares para escuchar



lo mismo que nosotros. Las imágenes que siguen son una procesión de registros similares a las de sus anteriores películas que guardan la intención de mostrar «la vida de improviso», con el agregado, en algunas secuencias, de un recurso no explotado en sus anteriores filmes: la pantalla vacía, en negro, para destacar la influencia del sonido en nuestra percepción.

De esta manera Vertov entrevió la posibilidad de ir perfeccionando su captura de lo real para que el cine-ojo fuese acompañado por el cine-oído. Lamentablemente, este filme no tuvo buenas repercusiones ni fue defendido por su realizador (apenas hay algunas menciones del mismo en sus escritos). A diferencia de lo que su título nos hiciese pensar, este filme no puede ser colocado como parte de ese subgénero documental de las sinfonías visuales (del cual *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, *Rien que les heures* y las mismísimas películas de su operador Kaufman —*Moscú*, 1926 y *Vesnoy*, 1929— fue-

ron sus mayores exponentes) debido a que *Entusiasmo...* es una película que tiene al sonido como un aditamento para desplegar los procedimientos de las anteriores películas y no para acompañar las imágenes sin comentario de un recorrido visual por una ciudad. En ese sentido, *El hombre de la cámara* se acerca más a una «sinfonía visual de ciudad», con su gran cantidad de imágenes de San Petersburgo desde el comienzo hasta el fin del día, que *Entusiasmo: Sinfonía Donbassa*.

Final

El trabajo más austero de Vertov, al decir de Feldman, fue el que recibió los embates más duros del puño de hierro de los ortodoxos del régimen soviético y resultó ser la película que lo envió definitivamente a «guardarse» en archivos y mesas de montaje de oficinas del Estado. *Tres cantos a Lenin* (1934) fue el filme que Vertov dedicó a la conmemoración de los diez años de la muerte de Lenin. En esta película, aunque

ubicada ya en la época en que todos los filmes eran sonoros, Vertov no hace un uso provechoso del sonido; es decir, solo en pocas ocasiones (en las últimas secuencias) hay diálogos y locución, mientras que en la mayor parte de la película hay música como única banda sonora.

Definitivamente en esta película se decreta el fin de la experimentación en el cine soviético (probablemente haya que esperar hasta varios años luego de la muerte de Stalin para volver a ver imágenes no convencionales, como en *Soy Cuba* —de Mikhail Kalatozov, 1964—). El montaje es convencional y los intertítulos nos dicen ¡lo que se va a ver a continuación! («aquí Lenin saluda», «aquí se lo ve estudiando»). Si no supiésemos que fue realizada por Vertov no lo creeríamos, el realizador que abogaba por la especificidad del cine contra la literatura en el cine coloca en placas lo que se va a ver. Evidentemente ya se encontraba muy restringido y es probable que la edición final de *Tres cantos a Lenin* no haya pasado por sus manos.

Con el auxilio de numerosas secuencias de archivo (alrededor del 70 % del filme), Vertov divide la película en tres partes (los tres cantos): La mujer musulmana que canta a Lenin, la muerte y el luto —son sobrecogedoras las imágenes del fastuoso velorio que se realizó en toda la Unión Soviética— y la recuperación del legado del padre de la Revolución. Es interesante destacar que cuando se trata de la mujer «que ha tirado el velo», como una manifestación de la liberación revolucionaria, se la coloca (median-





BIBLIOGRAFÍA

Albera, François, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2009

Feldman, Seth, «Peace between man and machine'. Dziga Vertov's The man with a movie camera», en Grant, Barry y Sloniowski, Jeannette (eds.), *Documenting the documentary*, Detroit: Wayne State University Press, 1998

Vertov, Dziga, *El cine ojo*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1973

te placas) en un mismo plano que los «analfabetos que ya no lo son». La costumbre cultural ancestral de las musulmanas de llevar velo es simplificada y comparada con una «prisión», muestra de atraso, que la Revolución y Lenin han ayudado a superar.

La extremadamente repetitiva vanagloria a Lenin mediante todo tipo de alabanzas en los intertítulos se contrasta con la cantidad de apariciones de Stalin: solo una. Se ve a Stalin junto al féretro de Lenin en pose rígida y circunspecta durante un único plano. Resulta destacable esta particularidad porque ya los documentales de la época (desde principios de la década del treinta) contenían numerosas secuencias en favor de enfatizar el culto al líder, estando obligados se tratase del tema que se tratase. El ejemplo de tal actitud servil llevó a que *Lenin en Octubre* (Mikhail Romm, 1949), dedicado naturalmente a la vida y obra de Lenin, tuviese un epílogo casi tan extenso como el filme mismo para

alabar las labores dirigentes del «camarada Stalin», quien «ha sido el que mejor ha comprendido las ideas de Lenin». A diferencia de *Tres cantos a Lenin*, la película de Romm tuvo una acogida oficial que le granjeó al director una carrera promisoriosa en la industria cinematográfica rusa. Vertov puso una sola imagen de Stalin (la misma cantidad que dedicó a La Pasionaria), quizás por ello realizó un sólo largometraje más, dedicado a un comandante de la guerra civil, antes de ser recluido en los sótanos de las productoras de noticiarios durante la Segunda Guerra Mundial. Murió en 1954. Unos años antes dijo:

«Si se me reclamaran filmes con la misma insistencia con que se los reclaman, por ejemplo, al camarada Eisenstein, creo que pondría el mundo patas para arriba. Pero nadie me pide nada».

Triste, solitario y final. 

FILMOGRAFÍA

Los títulos que aparecen en negrita están disponibles en la Mediate André Bazin.

- | | |
|--|--|
| 1919: <i>Godovshchina revolyutsii</i>
<i>Kino-nedelya</i>
<i>Protsess Mironova</i>
<i>Vskrytie moshchey Sergiya Radonezhskogo</i> | 1928: <i>Odinnadtsaty / Año undécimo</i> (+ guionista) |
| 1920: <i>Boy pod Tsaritsynym / La batalla de Tsaritsin</i> | 1929: <i>Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara</i> (+ guionista, editor) |
| 1921: <i>Agitpoezd vtsik</i> | 1931: <i>Entuziazm: Simfoniya Donbassa / Entusiasmo: Sinfonía del Dombass</i> |
| 1922: <i>Istoriya grazhdanskoy voyny</i>
<i>Protsess eserov / Juicio del partido socialista revolucionario</i>
<i>Oktyabrskim tozrzhestvam</i> (solo editor) | 1934: <i>Tri pesni o Lenine / Tres cantos a Lenin</i> (+ guionista, editor) |
| 1922: <i>Kino-pravda / Cine-Verdad</i> (+ guionista) (23 ediciones, hasta 1925) | 1937: <i>Pamyati Sergo Ordzhonikidze / A la memoria de Serguei Ordjonikidze</i> |
| 1924: <i>Kino-Glaz-zizn vrasplokh / Cine-Ojo: La vida al imprevisto</i> (+ guionista) | 1938: <i>Kolybelnaya / Canción de cuna</i>
<i>Tri geroini</i> |
| <i>Sovietskie igrushki / Juguetes soviéticos</i> | 1941: <i>Krov za krov, smert za smert</i>
<i>V rayone vysoty A</i> |
| 1926: <i>Shagay, sovet!</i> (+ guionista, editor) | 1942: <i>Kazakhstan - frontu!</i> |
| <i>Shestaya chast mira / La sexta parte del mundo</i> (+ guionista, editor) | 1944: <i>Klyatva molodykh</i>
<i>V gorakh Ala-Tau</i> |
| | 1954: <i>Novosti dnya.</i> |



N. ROBERT J. FLAHERTY, 16 DE FEBRERO,
1884, EN IRON MOUNTAIN, MI, ESTADOS
UNIDOS DE AMÉRICA.
M. 23 DE JULIO, 1951, EN BRATTLEBORO,
VERMONT, ESTADOS UNIDOS.

ROBERT J. FLAHERTY

por Javier Campo

Todo debe tener un comienzo, por lo tanto si este resulta difuso o conflictivo, se lo inventamos. Mientras no nos ponemos, ni nos pondremos, de acuerdo sobre una definición para «cine documental» resulta extraño, pero real, que sí acordamos cuál es la obra que ha iniciado el camino. *Nanook, el esquimal* es el comienzo, aceptado por críticos, investigadores y el público en general de esto que llamamos cine documental. Si entendemos al cine documental como discurso, como relato y representación (y así queremos entenderlo), no nos debemos remontar hacia los Lumière sino a la obra de Robert J. Flaherty, de 1922.

Paradójicamente a aquel que hoy consideramos el padre del cine documental no estuvo interesado en destacar su trabajo diferenciándolo de la misma ficción, sino del cine «de los estudios», del cine industrial, de los melodramas hollywoodenses que pretendían generar una ilusión de realidad absolutamente volcada hacia la recreación estereotípica. Así lo dijo en las entrevistas y sus (pocos) escritos: la representación en estudios nunca será lo suficientemente fiel porque su contraparte, el cine documental, rueda en el mismo espacio «que se quiere reproducir, con lo individuos del lugar». En tal sentido, una de las frases más recordadas de Flaherty resuena en esta discusión: «La finalidad del documental es presentar la vida bajo la forma en que se vive». La cuestión espionosa de la veracidad reverbera en los dichos y la obra del realizador norteamericano, y no la rigurosidad del registro documental. Flaherty no habla de rescatar un «reflejo de lo real», sino de representar lo más fielmente posible «la forma en que se vive». Por ello decimos que es el padre del cine documental como discurso y no del mero registro de la realidad con el que venía cargando el cine desde 1895.

Robert J. Flaherty nació en los Estados Unidos y trabajó desde muy joven realizando expediciones en busca de yacimientos minerales (con su padre, en un comienzo) y trazando mapas de las regiones más alejadas de Canadá. En esos viajes había rodado varias horas de película sobre las costumbres de los esquimales y en 1916 un incendio destruyó los negativos que almacenaba. Como era de

sangre irlandesa y no se iba a dar por derrotado fácilmente, volvió a la bahía de Hudson en 1920 con material y el apoyo financiero de la empresa peletera Revillon Frères (que no impuso condiciones a su trabajo) para rodar un filme sobre los esquimales. 16 meses estuvo en esas gélidas tierras filmando, montando y visionando el material con los propios sujetos de sus representaciones. La colaboración de ellos resultaba fundamental para Flaherty, otros modos de realización por otro cine. El resultado fue *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922).

En primer lugar es necesario hacer una aclaración sobre un comentario, más o menos agresivo según los casos, que nos hacen a todos los docentes en cine documental. Cuando comenzamos a ver este filme, y los demás de Flaherty, y contamos las peripecias del rodaje y la filmación de las secuencias, comienzan a surgir las manifestaciones del tipo «entonces esto no es un documental» o «Flaherty hacía ficción en ámbitos naturales». Estos dichos brotan luego de que aclaremos, con la profunda intención de fomentar el debate, que esa familia esquimal no era en verdad «una familia», ese iglú que vemos por dentro fue cortado a la mitad para poder dejar entrar la luz, la caza de la foca con un arpón representa otro estadio de esa sociedad y no el contemporáneo (en el que usan rifles), etc. La respuesta a las recriminaciones siempre suele ser la misma: esas representaciones encuentran su fundamento en la materia de



Nanook of the North

Nanook of the North

lo real y vuelven a la realidad representable que, en el caso del iglú (de espacio oscuro y reducido), no es «cinematográfica» de por sí. Como bien decía Russell Porter en el número 12 de *enfoco*: «sabemos que, desde los tiempos de Robert J. Flaherty, los documentalistas solo han podido representar la realidad de manera parcial, y han sido manipuladores durante el proceso: encuadrando, editando, falseando y comprimiendo espacio y tiempo, para lograr una historia cohesionada».

Por otra parte, conocemos estas cuestiones porque el mismo director fue quien las contó, esto demuestra hasta qué punto Flaherty no estaba preocupado por el registro en sí mismo, sino por la elaboración discursiva. Siempre habló de la cuidadosa selección necesaria a sus películas, porque un conjunto de tomas «no podría llamarse 'filme'». Aunque, esto es absolutamente innegable, está utilizando recursos explotados por el cine de ficción, la «intencionalidad documental», llamada así por Flaherty pero nunca esclarecida del todo por él, ha hecho diferenciar sus filmes de los diversos «exotismos» puestos en pantalla desde los primeros tiempos del cinematógrafo. El ritmo también tiene una estructuración similar al

cine de géneros, un argumento dramático que se va desarrollando progresivamente para culminar en un desenlace (necesario y esperable) de las acciones.

Como destaca el investigador William Rothman, en *Nanook, el esquimal* hay muchas secuencias «actuadas para la cámara y no simplemente documentadas». Pero, siguiendo con Rothman, lo que también es representativo de esta obra es que el documento concebido, es el fruto de un encuentro real entre el equipo de realización y los protagonistas, a diferencia de lo que ocurre en un filme de ficción en el que, cuando se apaga la cámara, cada cual vuelve a su vida. La existencia de los esquimales es como la vemos, o casi, ellos no se sacan el tapado de piel de oso y se suben a un auto que los sacará raudamente de ese paisaje hostil en pocos minutos; los esquimales viven allí y su contacto con Flaherty es el producto que tenemos ante los ojos.

Por los mares del Sur

Nanook, el esquimal fue estrenada por Pathé en Nueva York en 1922 y debido a su éxito recuperó con creces lo invertido (53.000 dólares). La Paramount le ofreció entonces a

Nanook of the North



Flaherty repetir el trabajo en otro punto del globo. El director partió a las islas del Pacífico suroriental con latas de película pancromática (beneficio que no tuvo su primer filme), allí realizó *Moana, de los mares del sur*, estrenada en 1926. Esta película, amén de haber sido una de las que menos público atrajo, fue en la que menos uso hizo Flaherty de la puesta en escena. En este caso se trata más de un registro etnográfico de las actividades cotidianas y tradicionales de los samoanos que de la estructuración de una trama dramática lineal. Se nota en las imágenes: hay ostensibles problemas de encuadre y focalización que nos hacen pensar más en un registro directo que en una puesta en escena representacional absolutamente controlada. Las situaciones reales de la caza y, sobre todo, la realización del tatuaje a Moana, son de las más verídicas en el conjunto de las obras de Flaherty. En otro orden de cuestiones, en la misma secuencia del tatuaje, el director se permite una de las manifestaciones más ideológicas y menos respetuosas de las tradiciones de toda su obra filmica: en un intertítulo recalca que el tatuaje es «un cruel e inútil adorno». Seguramente no encontremos una manifestación de este calibre en otras películas de Flaherty, corrientemente preocupado en resguardar una distancia considerada para con las costumbres de los otros.

Aquí comenzaría un período de colaboraciones con otros realizadores que resultaron problemáticas para Flaherty y lo hicieron distanciarse de la línea de trabajo que venía sosteniendo.

En 1928 filmaría y estrenaría junto a Woodbridge Van Dyke (asistente de David W. Griffith en *Intolerancia* —1916—) el filme *White Shadows in the South Seas* (*Sombras blancas*). Una película en la que Flaherty se dedicó a sugerir algunos acercamientos a los protagonistas y procedimientos formales, pero que se trató de un filme de ficción. Poco tiempo después se vincularía con Friedrich Murnau (el director alemán que ya había hecho *Nosferatu* en 1922), más por una imposición de la productora hollywoodense que por una inclinación personal, para realizar *Tabú* en similares locaciones a las de *Moana* y *Sombras blancas*. Las desavenencias no tardaron en surgir entre un realizador volcado absolutamente a la ficción del cine de estudios y Flaherty, que pensaba seguir alimentando su criterio documentalista. Finalmente abandonó el proyecto y la película se estrenó en 1930, poco tiempo antes de que Murnau, que figuró como único director, falleciera. *Tabú* se trata de la historia de una pareja que intenta quebrar una máxima tabú para la tribu de pertenencia: decidir por sí mismos casarse y no acatar al jefe de la tribu que indica que la muchacha debe ser «entregada» al jefe de otra tribu. El resultado es una película con una trama melodramática típica del cine de los estudios que fue filmada en espacios naturales, un filme realista, pero no documental, en definitiva. «Un buen



Moana, de los mares del sur

ejemplo —destacan María Antonia Paz y Julio Montero— de las producciones que imitaron a *Nanook*, aprovechando el realismo de los escenarios naturales, pero sin ninguna vocación documental».

Días británicos

John Grierson ya había comenzado a establecer un contacto con Flaherty. Sus críticas elogiosas a su producción y su famosa nota en la que identifica y define el cine documental a partir de *Moana* hicieron que el director inglés atrajera al pionero Flaherty a su movimiento documental. Fruto de aquel encuentro fue el corto *Industrial Britain* en el que Flaherty, con la producción de Grierson, en 1931, se alejó de su estilo para asumir la tarea de rodar a la manera de la naciente escuela inglesa.

Aquí no hay una familia ni un personaje prototípico que desarrolle sus actividades para que nos configuremos una idea cabal de una cultura extraña, sino el registro y la representación de tareas industriales totalmente impersonales. No hay una progresión dramática ni un discurso que delinee los caracteres fundamentales del ser británico, sino un documento del estado de la industria y sus hombres (sin rostro, sin intimidad, sin una vida fuera de la fábrica). Un documental que, si no fuese porque su nombre está en los créditos, nos costaría identificarlo con la filmografía de Flaherty. Motivo principal por el cual la ruptura con Grierson y su grupo no tardaría en sobrevenir por motivos formales, debido a que Flaherty no pretendía seguir en la línea propagandística o pedagógica proclamada por Grierson. Sin embargo, el respeto mutuo siempre se sostuvo y Paul Rotha así lo dejó en claro en su libro *Documentary Film*, rescatando la obra de Flaherty, aunque criticando algunas de sus ideas.

Luego de este interludio de fallidas colaboraciones con realizadores opuestos al director norteamericano, por ser representantes (o pretender insertarse, lo cual es prácticamente lo mismo) del cine de estudios industrial hollywoodense (Murnau) o por estar apegados a paradigmas cientificistas demasiado duros

(Grierson), volvió a emprender una realización de forma independiente y más relacionada a sus intereses. *Hombres de Arán* (*Man of Aran*), de 1934, fue su regreso a la representación etnográfica sobre sujetos en lugares hostiles para la supervivencia. El doble carácter del mar, su peligrosidad y su condición de reservorio de materias primas para el sustento, favorecen una representación particular. Flaherty registra el trabajo de los pescadores de la isla de Arán (cerca de Irlanda), bajo su particular óptica. En este caso, así como en *Nanook*, la familia no es familia y la caza del tiburón ya no se realiza de esta manera tradicional, mediante arpones, sino con el auxilio de armas de fuego o, simplemente, del dinero: se compra el aceite de tiburón en lugar de extraerlo manualmente. ¿Es esto ficción? No, es una reconstrucción que en el proceso de rodaje rescata costumbres locales y las reordena para elaborar un discurso cinematográfico.

ROBERT FLAHERTY'S MAN of ARAN



Este es uno de los filmes más logrados del director, no solo por las dificultades con que se topó durante el rodaje, tempestades marítimas y escasez de recursos, sino también por la factura visual del filme, que cuenta con muy pocos intertítulos. En esta película Flaherty hizo un uso muy interesante del montaje para recrear la caza del tiburón o la secuencia de la tormenta. La progresión dramática generada por la espera y la posterior lucha de los pescadores con el tiburón (varios tiburones en distintos momentos montados como uno solo), elaborada mediante planos cerrados de corta duración genera un suspenso poco habitual en otros documentales de la misma época. Asimismo, las imágenes de la barcaza en medio de la tormenta son alternadas con las de la esposa y el hijo del protagonista (en la representación), que se mantienen a la espera de su llegada en la costa. *Hombre de Arán* fue el segundo filme más exitoso de Flaherty y ganó en 1934 el premio de la Muestra Internacional de Venecia.

Tabú no fue el único filme en el que el paisaje natural exótico se volvió el marco para una película estándar del cine de estudios. *Sabú*



(también conocida como *Elephant Boy*), dirigida por Flaherty en colaboración con Zoltan Korda y estrenada en 1937, escapó a la línea que pretendía seguir el director norteamericano. El filme, basado en la novela de Rudyard Kipling «Toomai, El de los elefantes», está actuado por una mayoría de profesionales hindúes que hablan... ¡en inglés! El niño, Sabú, lleva el protagonismo en la aventura de intrigas y acción estereotípica de los relatos de Kipling o del Sandokán de Emilio Salgari. Aquí ya no hay una documentación de la realidad, sino una puesta en escena continua, inclusive en estudios.

A diferencia de lo que ocurrió con Flaherty en el rodaje de *Tabú*, en este caso siguió con el proyecto e incluso defendió su trabajo tratándolo de ubicar en consonancia con sus producciones anteriores: «Mi principio sigue estando ahí, tal como lo he expuesto: las 'estrellas' del filme son la jungla, los elefantes y el niño indígena [...] En *Sabú* la trama tiene un valor secundario y lo que domina es el elemento documental». A decir verdad, hay poca jungla (algunas escenas están rodadas en



Elephant Boy

estudios) y el niño es un actor ya reconocido en la India por otros trabajos anteriores. Probablemente, Flaherty haya guardado en la memoria las imágenes documentales que filmó y que no quedaron en el montaje final; ya que Korda se encargó de montar un filme de aventuras más. Quedémonos con la secuencia de la emboscada de los elefantes del final, realmente imponente. En ellas se demuestra la maestría del director norteamericano.

Último tiempo en tierra propia

En 1940 Flaherty fue citado por Pare Lorentz, quien estaba a cargo de la sección de cine de propaganda del Ministerio de Agricultura de los Estados Unidos y ya había realizado las dos obras cumbres de propaganda del New Deal (*The Plow that Broke the Plains* y *The River*), para encargarle un filme sobre la erosión y el cuidado de los suelos en el interior de los Estados Unidos. El producto de su trabajo fue *The Land* (1942) dirigida junto con su esposa, Frances Flaherty. Dicho filme estaba estructurado por la voz *over* de Flaherty y, aunque su estilo particular es reconocible en el trabajo con las imágenes, su tono didáctico hizo que los críticos desplazaran este trabajo a un lugar marginal de su filmografía. El supuesto tono negativo, que presentaba soluciones a medias, hizo que el filme no

podiese ser estrenado sino hacia 1952, cuando ya había terminado la segunda guerra mundial y ya hacía un año que Flaherty había muerto. Recientemente el Museo MoMA de Nueva York realizó una restauración de la película, pero aún no está en circulación comercial.

El último largometraje de la carrera de Flaherty fue *Historia de Luisiana (Louisiana Story)* de 1947. Producido por un encargo de la Standard Oil Company para promover la idea de que las explotaciones petrolíferas no arruinaban el medio ambiente ni perjudicaban la vida de los habitantes de los lugares en que se extraía el petróleo. Obviamente faltaríamos a la verdad si desecháramos a *Historia de Luisiana* del listado de filmes documentales más importantes por el hecho de ser una producción de origen propagandístico: el filme fue uno de los estéticamente más bellos de la filmografía de Flaherty.

En este caso también trabajó con un vago guión previo, como en *Moana*, tomando imágenes que luego le servirán para crear un desarrollo dramático en el montaje. Ejemplo de ello es la secuencia en la que el niño protagonista trata de cazar al cocodrilo, las imágenes que vemos nos hacen pensar que el animal está acechando al niño, pero en realidad nunca vemos a ambos en un mismo plano. El montaje recayó en Helen Van Doegen, quién ya había trabajado con Joris Ivens en *Tierra española* y *The Power and the Land* y con Flaherty en el mencionado filme encargado por el Ministerio de Agricultura. La profesionalidad de esta montajista se completa con el cuidado trabajo de fotografía realizado por Richard Leacock, quien posteriormente sería uno de los puntales del Cine Directo norteamericano. Casualmente, si bien Leacock siempre defendió a Flaherty y sus postulados (paradigmático es su texto en el que desarma punto por punto las críticas de Paul Rotha a su maestro), estos estuvieron opuestos de plano a la máxima defendida por Leacock años después: «por un cine no controlado». Las representaciones de Flaherty, a diferencia de las que posteriormente crearía el Cine Directo, tienen una alta carga de control por parte del realizador en los distintas etapas,



desde la producción (selección de personajes que, probablemente, no se conocieran entre sí), el rodaje (en el que solicitaba hacer tareas que distaban de lo habitual) y el montaje (en el que se «creaba» cierta escena a la medida de los requerimientos de la trama narrativa).

Historia de Luisiana es una de las pocas películas de Flaherty en que se hace un uso tan fructífero del sonido. Recordemos que mientras *Nanook* y *Moana* eran filmes silentes, *Industrial Britain* y *The Land* estaban estructuradas mediante la voz *over* y *Hombres de Arán* simulaba en su banda de sonido al directo, la última película no recreaba los sonidos de la naturaleza sino que registraba los diálogos de los protagonistas y, sobre todo, creaba un clímax especial mediante la música extradiégica. En ese sentido, por momentos la explotación petrolera se vuelve un fondo con poca presencia y el filme adquiere los ribetes de los poemas visuales de un Walter Ruttmann o un Ivens, sirva como ejemplo la secuencia inicial. Por otra parte, los últimos veinte minutos del filme, luego de la incorporación de un recurso no utilizado en anteriores realizaciones, como el archivo periodístico, viran hacia una representación totalmente ficcionalizada que va desdibujándose hasta llegar al final: los obreros se retiran con la confianza de haber cumplido con su deber, mientras los habitantes del lugar quedan materialmente tal cual estaban al principio, con un ecosistema íntegro y felices por haber sido parte de una historia petrolífera (de grandeza nacional) en Luisiana. La Standard Oil tuvo la representación que esperaba y Flaherty una conclusión de su filmografía en concordancia estética con sus mejores obras.

Robert J. Flaherty falleció en 1951 y nos ha dejado algo más que la obra puntal del cine documental (*Nanook, el esquimal*), tal como hemos tratado de sintetizar aquí. El director norteamericano se constituyó por sí mismo en toda una institución en el cine, y su filmografía fue la fuente de la cual bebieron varias vertientes del cine documental: el documental británico griersoniano, el documental etnográfico e, inclusive, y sólo a los efectos de no extender *ad infinitum* esta lista, el llamado

«docudrama». No tuvo cargos públicos ni pretendió formar una escuela documental, sino «promover la mutua comprensión de los pueblos», como él mismo decía. Luego vendrán los críticos cientificistas en extremo que le espeten su falta de naturalismo, su poca ciencia o la creación dramática como «regresiva» para la comprensión de las costumbres de los otros. Pero lo que no podrán negarle a Flaherty es que acercó a las masas al cine de lo real y dejó en claro que el cine documental no era un género menor subsidiario de las migajas que la industria del modo de representación institucional (de ficción hollywoodense) pudiese disponerle. Dramatización, si; estructura argumental, si; puesta en escena, si; recreaciones, si; pero también documentación de la realidad, participación de los protagonistas en el control de sus propias imágenes y un cuidado estético que lo han llegado a tener pocos filmes autodenominados «científicos» o «educativos».



BIBLIOGRAFÍA: _____

Flaherty, Robert: «La función del documental», en Colombres, Adolfo (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2005

Manvell, Roger: *Film*, EUDEBA, Buenos Aires. Paz, María Antonia y Montero, Julio (1999): *Creando la realidad*, Ariel, Barcelona.

Piault, Marc Henri (2002): *Antropología y cine*, Cátedra, Madrid, 1964

Porter, Russell: «Esperanto documental», en *enfoco*, Dirección de Cultura - Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, año 2, nº 12, enero de 2009.

Rotha, Paul: *Documentary film*, W. W. Norton and Company, London, 1939 (Hay traducción al castellano de un capítulo: «Algunos principios del documental») *Revista Cine Documental*, nº 2, www.revista.cinedocumental.com.ar, Buenos Aires,

Rothman, William: *Documentary film classics*, Cambridge University Press, New York, 1997



FIMOGRAFÍA

Los títulos en negrita están disponibles en la Mediateca André Bazin.

- 1922 ***Nanook of the North / Nanook del Norte*** (+ guionista, productor, cinematografista, editor)
- 1925 *The Pottery Maker / El alfarero*
- 1926 ***Moana*** (+ guionista, cinematografista, editor)
- 1927 ***Twenty-Four-Dollar Island / Isla de 24 dólares*** (+ productor)
- 1928 *White Shadows in the South Seas / Sombras blancas en los mares del Sur*
- 1931 ***Tabu: A Story of the South Seas / Tabú: Una historia de los mares del Sur*** (solo guionista, productor, director y cinematografista de algunas adicionales)
- 1933 ***Industrial Britain / Bretaña industrial***
The English Potter / El ceramista inglés
The Glassmakers of England / Los vidrieros de Inglaterra
- 1933 *Art of the English Craftsman / Arte del artesano inglés*
- 1934 ***Man of Aran / Hombre de Arán*** (+ guionista, cinematografista)
- 1937 ***Elephant Boy / El niño de los elefantes***
- 1938 *The Last Voyage of Captain Grant / El último viaje del capitán Grant* (solo narrador, autor de la novela *The Captain's Chair*)
- 1942 *The Land / La tierra* (+ cinematografista, narrador)
Prelude to War / Preludio a la guerra (solo cinematografista)
- 1948 ***Louisiana Story / Historia de Louisiana*** (+ guionista, productor)
- 1949 *Passione secondo S. Matteo / Pasión según San Mateo* (solo editor)
- 1950 ***The Titan: Story of Michelangelo / El titán: Historia de Michelangelo*** (+ productor)

N. 26 de abril, 1898, en Kilmadock, Escocia, Reino Unido.
M. 19 de febrero, 1972, Bath, Inglaterra, Reino Unido.

JOHN GRIERSON

EL MOVIMIENTO DOCUMENTAL

por Javier Campo

BRITÁNICO



El primer movimiento cinematográfico en la historia del cine documental fue uno de los más controversiales, inasibles y malinterpretados de todos. El Movimiento Documental Británico, surgido al amparo de instituciones estatales, fue justamente definido más corrientemente por su vinculación con los intereses de la Corona y el gobierno ingleses que por su

aporte al desarrollo del cine documental durante sus primeros veinte años de vida. En buena medida las manifestaciones de los realizadores protagonistas de esta historia (y no las representaciones configuradas por los mismos) otorgaron materia a las malas interpretaciones posteriores. Pero en este estudio incluiremos lo que pocos: las películas. Es allí en donde los estudios

sobre el Movimiento Británico no se pararon más que circunstancialmente¹. Es allí también en donde encontraremos los elementos que nos permitirán superar el umbral de «lo pedagógico e institucional» de este conjunto de filmes, para recuperar la real envergadura de los trabajos de Grierson y sus muchachos. Es allí en donde, por último, como dice Brian Winston: «Grierson y

sus seguidores pusieron los problemas sociales con una puesta 'poética'».

Todo comenzó con la iniciativa de «El productor». John Grierson, un escocés emprendedor formado en sociología, había comenzado a estudiar al cine de lo real a través de la obra del pionero: Robert Flaherty. Para un cine sin nombre fue Grierson quien en 1926, en una crónica sobre *Moana* (el segundo filme de Flaherty), estableció la denominación que, con mayor o menor seguridad,

aquel que les permitió a los realizadores del mundo pensar que el apoyo institucional no suponía una actitud meramente servil. También hubo lugar para la innovación en el lenguaje, como veremos más adelante.

El cine documental en sus primeros cuarenta años de vida estuvo en su mayor parte al amparo de la financiación institucional privada o pública. Filmar era muy costoso y los canales de difusión estaban prácticamente dominados en su totalidad por

pués de la buena recepción que tuvo *Drifters* pudo convencer al secretario del Empire Marketing Board (una institución del Estado dedicada a promocionar los productos venidos de las colonias británicas), Sir Stephen Tallents, sobre la necesidad de crear una unidad especial de realización de cortos y medimétrajes documentales para que sirviera como una vidriera. Convencer sobre la utilidad que podía prestar el cine documental, yendo más allá del cine y del entretenimiento, es una de las marcas indelebles que aún tienen una buena parte de las obras en noventa años del cine de lo real. Como la diplomacia de Grierson surtió efecto, en abril de 1930 surgió el EMB Film Unit (EMBFU) dirigido por él e integrado por los realizadores Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey y Harry Watt, entre otros.

En 1933 las producciones del EMBFU ya ascendían al número de cien. Asociado con la empresa cinematográfica privada New Era Productions, el EMBFU siguió creciendo y ampliando sus proyectos más allá de la promoción de los productos de las colonias, realizando filmes para otras oficinas del Estado. En rigor, el único empleado a sueldo del Estado era Grierson, ya que los demás integrantes de la unidad figuraban como contratados por la New Era Productions. Este tipo de producción mixta aunque tuvo una gran productividad en esos tres años (1930-1933) se suspendió debido a la disolución del EMB. Pero esta historia no tuvo su final aquí, todo lo contrario, se potenció enormemente. En el mismo momento en que el EMB se estaba descomponiendo la General Post Office (GPO) estaba interesada en crear una unidad cinematográfica y

mantenemos hasta el día de hoy: cine documental. El escocés además realizó el primer filme documental británico propiamente dicho. Hizo *Drifters* en 1929 y ese único filme que dirigió le bastó para ser el nombre asociado al Movimiento Documental Británico e, inclusive, el «jefe de cátedra» (sin diploma) de la tan mentada escuela griersoniana. En definitiva, John Grierson fue el principal propulsor del documental en Gran Bretaña desde su rol fundamental de productor y

la industria del cine (esto no ha cambiado hasta hoy, aunque los espacios de exhibición paralelos—festivales, muestras, ciclos—se han incrementado en buena forma). Es decir, para filmar un documental era necesario buscar la ayuda de algún mecenas. Pero para poder sostener un departamento de filmación que produjese una gran cantidad de filmes, y que se proyectara en el tiempo, era necesario algo más. Eso lo supo Grierson desde un comienzo y por ello des-

John Grierson

JOHN GRIERSON



Stephen Tallents fue convocado para formarla. El resultado: casi sin sobresaltos ni interrupciones todo el equipo de Grierson pasó a trabajar en la GPO Film Unit (GPOFU). Aquí comenzó el período más productivo e importante para la historia del documental por la factura de los filmes —en los que se notó la experiencia acumulada de los profesionales— y la jerarquía de los nuevos integrantes del equipo: Alberto Cavalcanti (un brasileño que había participado del movimiento vanguardista parisino y había realizado una «sinfonía visual» representativa del documental de la década del veinte, *Rien que les heures* —1926—), Humphrey Jennings (quien se destacaría posteriormente durante la Segunda Guerra Mundial como el realizador más prolífico e innovador en medio del dominio del cine propagandístico), el compositor musical Benjamin Britten y el poeta Wystan H. Auden. Los trabajos realizados en el marco del GPOFU se enriquecerían con el aporte estético y creativo de estos artistas.

De este período fueron los filmes más recordados del Movimiento Británico: *Song of Ceylon* (B. Wright, 1934), *Coal Face* (A. Cavalcanti, 1935), *Housing Problems* (A. Elton y E. Anstey, 1935) y *Night Mail* (B. Wright y H. Watt, 1936), entre otros. No es casual que justamente los filmes que han quedado en la memoria social y sean los más nombrados por los investigadores son aquellos en los cuales los elementos pedagógicos y propagandísticos estén más mixturados con las innovaciones plásticas, sonoras y narrativas. Filmes que ejemplifican aquella máxima tan recordada de Grierson (el cine documental es «el tratamiento creativo de la realidad») y

que permitieron pensar a la propaganda institucional como no reducida a la jerarquía de meros textos filmados para adoctrinar sobre determinadas ideas o propósitos de forma directa y lineal. En esta segunda etapa del Movimiento Documental Británico se demostró más claramente que el cine documental era «cine» y que lo representado por él mismo no era simplemente poner en la pantalla imágenes de lo real con el acompañamiento de un discurso *over* descriptivo. Es decir,

Alberto Cavalcanti y Harry Watt se quedaron en el GPOFU y sustituyeron a Grierson como supervisores de producción. Paradójicamente este cambio no generó un incremento de la experimentación formal, el didactismo (discursivo) de Grierson no fue sustituido por el vanguardismo de Cavalcanti, sino que en vísperas y durante la Segunda Guerra Mundial la producción se abroqueló en los principios más duros del cine propagandista y las producciones resul-



Alberto Cavalcanti

JOHN
GRIERSON

estos filmes dieron cuenta que el documental era un lenguaje particular no intercambiable con textos periodísticos informativos. Más adelante, cuando analicemos los filmes en particular, ejemplificaremos con profundidad estas cuestiones.

En 1937 Grierson abandona el GPOFU debido a que ya se había marchado Stephen Tallents, su protector, y para formar el Film Centre (una institución privada para la difusión y promoción del cine documental).

taron cada vez más didácticas y lineales (con la excepción ya mencionada de los filmes de Humphrey Jennings). Durante la «Etapa Grierson» del GPOFU la innovación estética se dio la mano con los fines pedagógicos institucionales, mientras que durante la dirección de Cavalcanti y Watt (de 1937 a 1940) todo hacía suponer que esa veta sería marcada más pronunciadamente, pero sucedió todo lo contrario: las realizaciones volvieron a los primeros años de la

década del treinta y se pusieron al servicio exclusivo de los intereses de los funcionarios que poco sabían de cine y mucho de los apremios de un gobierno en crisis en tiempo de guerra.

Por otra parte, los cineastas formados junto a Grierson fueron abriendo su camino y conformando sus propias unidades cinematográficas (un invento propiamente británico). Paul Rotha, director que escribiera un libro seminal, *Documentary Film*, conformó en 1935 la As-

A partir de 1940, bajo el nuevo gobierno presidido por Winston Churchill, el GPOFU fue absorbido por el Ministerio de Información y sus producciones se volcaron, casi sin excepción, a la representación de la guerra y de las actividades de los británicos en este período especial. Grierson volverá a Inglaterra finalizada la guerra pero ya no encontrará lugar en las instituciones del Estado y emprenderá fallidos proyectos de administración de la producción

tanto, su carrera (y buena parte de la producción de cine documental inglesa) estaba atada al sostenimiento del financiamiento estatal del cual dependía su unidad fílmica. Es decir, cuando leemos a Grierson leemos algo más que las ideas de Grierson: encontramos algunas manifestaciones realizadas adrede para fundamentar su trabajo y sustentar el subsidio del gobierno de Inglaterra para solventar los filmes. Algunos críticos han elevado estas manifestaciones de Grierson como los anatemas de su pensamiento teórico aplicado punto por punto a la práctica sin tener en consideración que en esos escritos, realizados en gran parte en la década del treinta, en plenas funciones, Grierson luchaba para fundamentar la utilidad de su cine, escapando, justamente, de la estética.

Las «aplicaciones sociales» del documental fueron recuperadas por él una y otra vez, no hay dudas de que estas eran expresiones en línea con su pensamiento, pero debemos tener en cuenta que el escocés tenía funciones públicas que sostener y una conducta que defender ante políticos a los cuales resulta absolutamente imposible convencer de que las búsquedas estéticas redundarán en un beneficio para sus políticas sociales. Por ello es que la recuperación de las ideas de Grierson y sus contemporáneos que haremos aquí, no se encontrarán absolutamente en sintonía con las representaciones y discursos de sus filmes, los que analizaremos en la próxima parte de este artículo.

La naturaleza de servicio público de las tareas cinematográficas del Movimiento Documentalista Británico se vinculó a las capacidades educativas derivadas de las representaciones. Así

Coal Face



sociation of Realist Film Producers y la Strand Film Unit. Edgar Anstey ya había marcado un camino alternativo en la dirección de la Shell Film Unit desde 1934, mientras que Basil Wright haría lo propio en la Realist Film Unit en 1937. Por su parte Grierson seguiría su camino trashumante que lo llevaría a Canadá en 1939 para establecer la piedra fundamental para la creación del National Film Board, en cuya dirección estuvo hasta 1945.

documental como el Group 3. Fallecerá, ya retirado, en 1972.

Ideología griersoniana para un cine no tan ideológicamente griersoniano

Cuando se analizan las manifestaciones de un realizador cinematográfico, o de cualquier artista, debe repararse en si su obra es una expresión de sus ideas o no, contraponiendo a ambas. En el caso de John Grierson además debemos considerar que era un empleado público y que, por lo

JOHN GRIERSON

lo defendió el director de tamaño empresa: «El cine se adapta más que cualquier arte a las necesidades específicas de la educación», decía Grierson en 1934. Yendo un poco más allá todavía manifestaba: «considero al cine como una tribuna y lo utilizo como propagandista», un adjetivo que no hacía sonrojar a nadie en la década del treinta. Esta «concepción didáctica» tal cual el epíteto de Heredero o «informativa», según Adela Medrano, no implicó la realización de «notas filmadas», tal como es el uso tolerado por los antropólogos más ortodoxos, sino de filmes en los cuales el «elemento estético» se puso al servicio de la eminentemente pedagógica función del mensaje cinematográfico. Transcribimos un fragmento de un texto de 1932 en el que Grierson ya establecía esta particularidad:

«Los mejores de los principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética. Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista

un arte preocupado y difícil, particularmente en una época como la nuestra.»

Una vez más decimos que, por lo que se permite entrever en la cita de Grierson, la innovación formal no está ocluida sino que se encamina gracias a la «funcionalidad» del mensaje. La pedagogía de las imágenes no supone que el discurso tuviese que tener un formato lineal e impermeable a las experimentaciones a las que ya se dedica-

pagando cuando, sobre llovido mojado, sobrevino el crack de 1929. En consecuencia se trató de una década en la cual las reformas sociales necesarias se volvieron la prioridad número uno, la conciencia cívica de los británicos (que luego se asentará firmemente durante la Segunda Guerra Mundial) ya estaba en construcción junto al crecimiento del Laborismo que preanunció el establecimiento del *Welfare State* de políticas económicas keynesianas. Las ideas socialde-

Coal Face



JOHN
GRIERSON

ban Cavalcanti, Wright, Britten o Jennings. Los filmes de estos últimos, entre otros, en el marco del GPOFU otorgan una visión global sobre los dichos de Grierson, sus límites institucionales y las representaciones fílmicas en su mezcla.

Debemos ubicar las ideas del Movimiento Británico en su contexto. La década del treinta en Gran Bretaña fue muy dura y conflictiva. Las consecuencias de la prolongación de la Primera Guerra Mundial aún se estaban

mócratas y el cine documental lograron un vínculo muy fuerte y no solamente por el hecho de que muchos de los realizadores, con Grierson a la cabeza, defendieran esas convicciones con firmeza, sino debido a que la realización de filmes estaba asociada al fomento estatal y esta al fortalecimiento de un Estado que educara y contuviera a sus ciudadanos. Los intercambios entre el cine y los propósitos del Estado se estrecharán, indisolublemente, durante la guerra.

En tales condiciones el Movimiento Documental Británico estrechó sus vínculos con las políticas públicas socialdemócratas y sus filmes funcionaron como una correa de transmisión que mantuvo a la población de las islas británicas informada y consustanciada con las ideas políticas defendidas fuera y dentro de la pantalla. De allí las diferencias fundamentales entre Grierson y Flaherty que se dedicaron a seguir con sus carreras disímiles luego de la co-

línea con las ideas progresistas que buena parte de su país estaba intentando llevar adelante. El motivo por el cual no siguieron trabajando fue explícito para el escocés:

«Tú, márchate a explorar paraísos perdidos en los últimos confines de la tierra, si eso es lo que te gusta. Yo voy a ver lo que hay puertas adentro».

Si bien esta expresión formó parte de un texto un tanto tar-

tada por los historiadores que prefirieron dejarla a un costado como poco importante o no representativa, pero que completó perfectamente su concepción aportando los trazos que definen al documental griersoniano.

«Es necesario aprender un nuevo lenguaje, ha de ser un lenguaje emotivo más que racional. Se tratará de interpretar más que de registrar».

En la interpretación está el elemento artístico necesario a todo discurso cinematográfico en el cruce con los discursos sociales. Grierson lo sabía y aunque en su concepción la realidad mandara, tenía bien en claro que esta no se nos presenta de forma «cinematográfica», sino que debemos ordenarla para la elaboración discursiva que tome a la realidad como fuente y no que la registre para que se vuelva un mero fetiche que lo único que demuestre sean las cualidades técnicas de la cámara, como lo hicieron las vistas de los operadores en los comienzos del cinematógrafo.

«Será difícil —se explique Grierson— que exista un documental real hasta que no haya una política de patrocinio oficial más generosa, más imaginativa y esclarecida, que permita ver la necesidad de filmes que contribuyan a la vida intelectual y espiritual de nuestra nación y no solamente a nuestra existencia física».

Después de estas citas ¿sigue resultándonos tan ortodoxo, didáctico, contenidista y expositivo este escocés? Analicemos los filmes que se realizaron bajo su égida

laboración fallida para *Industrial Britain* (producida por Grierson y dirigida por Flaherty en 1931). Flaherty no estaba acuciado por una defensa de la política para sustentar ningún polo de producción, siempre fue un solitario en búsqueda de lo exótico para documentarlo dramáticamente (excepto cuando realizó *The Land* para el programa dirigido por Pare Lorentz para el Ministerio de Agricultura en 1940). En cambio, Grierson pretendía sostener un grupo de producción en

dío, de 1955, en él Grierson dio habida cuenta de un conflicto no cerrado entre el pionero, un «gran cineasta» según él mismo, y el mentor del Movimiento Británico. A diferencia de Flaherty, fue un hombre consustanciado con los tiempos de la política de su país y sobre ese suelo estructuró en buena medida el edificio del documental británico.

Hay una frase de Grierson que puede definir positivamente su hacer y el de su unidad fílmica. Curiosamente no ha sido resca-



para poder responder fundamentadamente a esta pregunta.

De máquinas y trabajadores, EMBFU

Si algo ha preocupado a los realizadores británicos de las unidades filmicas que dirigió John Grierson es representar a los trabajadores como un sujeto colectivo y no individualmente. En ninguno de los filmes más importantes (y casi en ninguno de los trescientos filmados entre 1930 y 1940) se favorece la configuración de un retrato personal, como sí fue el interés de otros realizadores contemporáneos como Robert J. Flaherty.

Sin embargo resulta dificultoso encontrar un estilo definido que podamos denominar como el «modelo de representación del documental griersoniano». En primer lugar debido a que en el transcurso de esa década se dieron importantes modificaciones técnicas que permitieron ir desde el silente al sonoro y adoptar definitivamente la película pancromática, por solo nombrar dos cambios fundamentales que afectaron a la misma realización cinematográfica. Y, en segundo lugar, pese a que todos los realizadores estuviesen bajo la dirección y producción de Grierson, cada uno de ellos tuvo intereses estéticos y formaciones disímiles. Cavalcanti y Watt por un lado y Wright, Elton y Anstey por otro; y sobre todos ellos las instituciones del Estado y «El productor».

Por lo tanto, resulta aventurado decir «documental griersoniano» porque el escocés no coartó las vetas creativas de su equipo ni encauzó por un solo camino las obras de las unidades filmicas (de la GPOFU y el EMBFU). Estas diferencias son las que podemos apreciar entre los cortos más didácticos como *Granton Trawler*

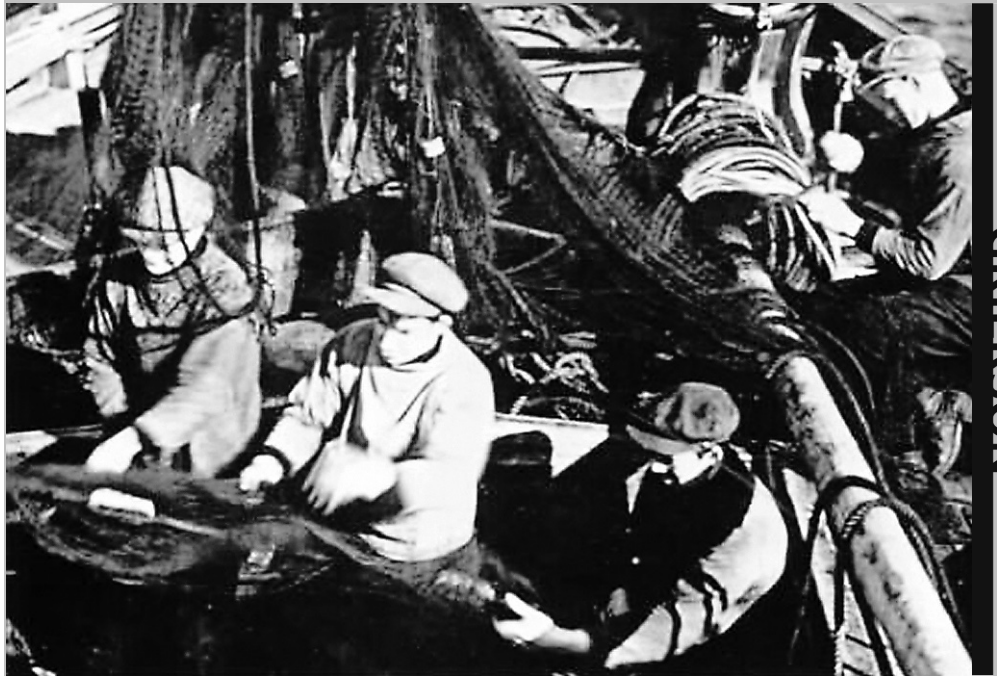
o *Housing Problems* y *Coal Face*, *Song of Ceylon* o *Night Mail*. Vamos a lo que importa, las películas.

Drifters (John Grierson, 1929)

Luego de haber estudiado sociología y economía en la Universidad de Chicago, Grierson volvió al Reino Unido para dedicarse a lo que ya consideraba su vocación, la realización de documentales. Así, y luego de una breve historia de Actualidades como las hubo en casi toda Europa para registrar actualidades o a perso-

de crear una unidad filmica en el EMB. *Drifters* fue la punta de lanza que abrió los cauces por los que comenzó a circular esta historia.

Grierson procede a un uso reiterado de los primeros planos o planos cerrados de los rostros de los marineros, las máquinas y los aparejos de pesca sin reponer en plano abierto las acciones. Además, la duración de los planos es corta, haciendo un uso intensivo del montaje. Hasta tal punto en que no podemos



najes públicos, nació el primer documental del cine británico. *Drifters* se estrenó en 1929 en la Film Society junto a *La caída de la mansión Usher* (Jean Epstein) y *El acorazado Potemkin* (Serguei Eisenstein) y, pese a ser presentada junto a estos dos «tanques» del cine que pasarían a la historia como obras de real importancia, *Drifters* fue observada detenidamente por los presentes y esto motivó a que Sir Stephen Tallents se convenciera de la necesidad de adoptar la idea de Grierson

discernir si algunas secuencias han sido tomadas sobre el barco en movimiento o en un estudio. Sin embargo sabemos que todas las tomas que vemos de los camarotes y el salón bajo la cubierta fueron hechas en un estudio, son fácilmente reconocibles ya que no tienen el movimiento constante de la cámara que se nota en las tomas de la cubierta; además, si aguzamos un poco el estudio podremos darnos cuenta que a fines de la década del veinte

hubiese sido imposible filmar en un camarote de un barco en altamar: el movimiento, la falta de luz y el espacio reducido hubiesen hecho prácticamente imposible visualizar figuras y acciones humanas de forma nítida.

Por otra parte, *Drifters* tiene una progresión narrativa clásica. Los pescadores se retiran de sus casas, preparan los materiales para zarpar, el barco es desamarrado y las máquinas comienzan su movimiento conti-

de los países del primer mundo en general: demostrar que en la carrera por el liderazgo la industrialización estaba en los primeros lugares. Por otra parte, la relación entre los obreros y las máquinas es representada como una simbiosis perfecta, como un ballet perfectamente ajustado en el que los hombres danzan junto a los implementos técnicos valiéndose de los conocimientos científicos y profesionales.

En este orden de factores resulta difícil encontrar un documen-

Este documental, el primero y el único silente, no solamente informa sobre cómo es un día de trabajo de un pescador de arenques en el Mar del Norte. Para ello hubiese bastado con el montaje de las actividades principales de manera consecutiva e intertítulos descriptivos. No encontramos solo eso en *Drifters*, aquí es en donde diferiremos de algunos estudios que identifican al filme y a otros del Movimiento Británico sin distinción, como meramente expositivos e informativos, como el de Adela Medrano. No, *Drifters* no es intercambiable con los noticieros documentales tan en boga durante la época. Largas secuencias nos indican lo contrario, que aquí hay un interés de elaboración discursiva que se vale de recursos formales que exceden la representación lineal de los acontecimientos. Cuando se sobrepunen los planos de los peces y las redes, los de la gente que camina hacia el puerto con los de la marea o los del final que funden a los peces, los barriles contenedores, los pescadores y los ferrocarriles, se trata de una configuración metafórica, en algunos casos, o sintética, en otros.

Industrial Britain (Robert J. Flaherty, 1931)

Robert J. Flaherty, halagado seguramente por los elogios que Grierson desde 1926 — desde esa crónica sobre *Moana* en la que le dio nombre al cine documental— no se cansó de dedicarle, fue a Gran Bretaña (o volvió, ya que aunque había nacido en Estados Unidos era de familia irlandesa) a trabajar en el seno de este Movimiento en gestación en la unidad filmica del EMB. El producto de tal trabajo conjunto fue *Industrial Britain* (1931), un filme en el que Flaherty se

nuo. Justamente es en las herramientas y en el movimiento de pistones y engranajes donde el operador de la cámara (y el montajista, naturalmente) se queda prendido, casi obnubilado. Una constante que recorrerá los filmes del EMBFU y del GPOFU es que representen a trabajadores. La industria inglesa, y su actividad pujante y continuada, será la «estrella» desde *Drifters* en adelante. Esa era una de las principales preocupaciones del gobierno británico y de los estados

tal inglés de la década del treinta en el que no se le dediquen numerosos planos independientes a los movimientos de las máquinas. Sin embargo, en *Drifters* todavía queda algo de las hazañas de una época anterior en la que la técnica no estaba tan desarrollada: «A pesar del torno el trabajo es pesado», expresa un intertítulo que deja entrever que no se podrían hacer esas tareas sin la ayuda de las máquinas, pero que, no obstante, el factor humano sigue siendo necesario.



apartó de su estilo ya depurado en sus anteriores trabajos. Este filme fue producido por Grierson y constituyó, seguramente, uno de los de mayor envergadura que produjo cuando estuvo al frente del EMBFU (recordemos que *Drifters* fue finalizada poco antes de la creación del ente).

A diferencia de *Drifters*, *Industrial Britain* fue un filme sonorizado (uno de los primeros documentales en el mundo en contar con este adelanto técnico) que se estructuró en base a una voz *over* desbordante, aunque poética. Pero ésta no es la única marca disruptiva para con el conjunto de las obras anteriores de Flaherty, sino que además las chimeneas, el humo y los hornos (las huellas más obvias del progreso industrial) se hacen las dueñas de la representación fílmica dejando hasta en un segundo plano a los trabajadores.

Dividida en capítulos que equivalen a los pilares de la industria británica —minas de carbón, vidrio y acero—, la película presenta a un sujeto colectivo que es, básicamente, el obrero industrial británico. Así como ocurriese en el filme de Grierson y en el conjunto de las películas del período, no hay nombres propios ni caracterización de los protagonistas en profundidad. No sabemos nada de ellos más que lo que se hace patente en la demostración de la destreza de su oficio.

Como las paradojas parecen ser fieles en el estudio de la historia del cine documental, *Industrial Britain* también las tiene: en este caso se trató de una de las películas más propagandísticas del Movimiento Británico realizada por el realizador menos propagandista de la época. Mediante el anclaje de la voz *over* el filme de Flaherty se dedica a dejar asentado que Gran Bretaña es un

territorio pujante para la industria moderna. Nada de sutilezas o de persuasión publicitaria, el discurso es del más puro estilo propagandístico: «Este es el impulso de la industria británica», concluye el locutor. Flaherty huyó espantado.

Granton Trawler (Edgar Anstey, 1934)

En 1934, cuando el Empire Marketing Board ya se había disuelto y todo el equipo de Grierson se encontraba trabajando en el

nas sus labores, sino que deben hacer prácticamente todo de forma manual.

Si bien el filme está sonorizado (esto es, sin sonido tomado sincrónicamente en el barco sino grabado en estudio), no cuenta con voz *over*. Las voces que se escuchan son las de los marineros o las de aquellos que los personificaron. Un corto (dura solo diez minutos) que retrató un momento en el trabajo de los marineros, cuando recogen la red del mar, una



General Post Office Film Unit, Edgar Anstey realizó *Granton Trawler* con la producción y las labores de camarógrafo de Grierson. Anstey, gran colaborador del cineasta escocés, realizó en este filme un sobrio registro de las actividades marítimas de un grupo de pescadores (inmigrantes italianos por sus expresiones en la banda de sonido). En este caso, a diferencia de *Drifters*, los marineros no cuentan con herramientas de pesca que hagan más livia-

representación austera como las que veinte años después hará Vittorio de Seta en la región de Sicilia, Italia. *Granton Trawler* no propone un discurso densamente informativo sobre los pescadores y sus problemáticas, sino solo observarlos. ¿Una anticipación de treinta años del *Direct Cinema*? Un filme atípico en el conjunto de las obras del Movimiento Documental Británico, un ejemplo más que nos lleva a dudar de la validez de la tipología «documental griersoniano».

Bazar bien variado, GPOFU

Encaremos ahora el análisis de las obras más recordadas de la época de la GPOFU. Podemos adelantar, como ya lo anunciamos, que los filmes que han quedado en el recuerdo no son aquellos más expositivos sino los que han propuesto una experimentación de las formas y discursos alternativos que han sido motivo de algunas controversias que hoy todavía subsisten.

figuras en movimiento que poco a poco nos permiten comprender que se trata de los cuerpos de nativos en la ejecución de una danza local. Las primeras voces que escuchamos son las de ellos y sus expresiones hasta que hace su aparición la voz de un narrador *over*. Pero no se trata de cualquier narrador, es una voz entre poética y cronista que lee pasajes del diario de viaje de Robert Knox ¡Escrito hace 250 años! Aquí tenemos el primer signo de interrupción que nos

mitían decir que no se trataba de un documental meramente informativo, en *Song of Ceylon* esos elementos aparecen continuamente. La composición plástica de los planos (uso y combinación de colores, luces, sombras y formas), con el acompañamiento de la banda sonora en la que oímos los sonidos de la naturaleza, confluye en un documento integral de la vida de los ceilandeses más al estilo de los primeros documentales de Flaherty que de las condensaciones noticiosas de los filmes de viajes. Algo del rousseanismo que Grierson criticaba en Flaherty está presente en *Song of Ceylon*.

El filme está dividido en capítulos y el tercero de ellos, «las voces del comercio», propone un montaje singular que ha sido interpretado de formas contrapuestas. El montaje de atracciones —que genera analogías entre la vida moderna urbana y la de los ceilandeses que viven bajo las costumbres y con los mismos utensilios desde hace 300 años— se hace presente en el pasaje de un plano de un tren a otro de un elefante o entre la banda sonora (en la que se escuchan justamente «las voces del comercio», de las bolsas mercantiles) y la banda imagen en la que se presentan trabajos manuales primitivos intercalados con los últimos avances técnicos industriales.

Coal Face (Alberto Cavalcanti, 1935)

Alberto Cavalcanti se unió para trabajar con la unidad fílmica del GPO en 1934 y al año siguiente realizó *Coal Face*, un documental sobre los obreros y la industria del carbón británica. Debido a los problemas que siempre tuvo como extranjero (había nacido en Brasil y residió en Francia

Song of Ceylon (Basil Wright, 1934)

Song of Ceylon fue una de las primeras películas producidas por el GPO y una de las pocas que se filmó íntegramente fuera de las islas británicas. Ceilán, actual Sri Lanka, fue el lugar escogido por Basil Wright en 1934 para realizar uno de los filmes ingleses más importantes de la década.

La película comienza con una serie de planos cortos y cerrados que se detienen sobre unas

hace dudar de esa supuesta magna voluntad didáctica del documental inglés: ¿Por qué usar un texto de 1686 para hablar de la Ceilán de 1934 si la voluntad es informar? ¿Se trata de una ironía que indica que no ha cambiado mucho en 250 años de dominación británica sobre la población ceilandesa? No son preguntas retóricas, dudamos sobre una respuesta adecuada aún hoy.

Si en *Drifters* encontrábamos algunos elementos que nos per-



hasta emigrar a Inglaterra) para poder firmar sus trabajos —motivo por el cual tuviese que abandonar la dirección del GPO en 1940— en los créditos de esta película no figura su nombre en el cargo de director, aunque haya desempeñado esa tarea y fuese aceptado así por el equipo realizador, incluido John Grierson y Benjamin Britten, el destacado compositor encargado de la música del filme.

Justamente el tratamiento del sonido es muy interesante en *Coal Face*. El ritmo sonoro se corresponde con la banda imagen conformando un aceitado contrapunto en el que la música, las voces de un coro —con palabras cortas en rima— y las imágenes de las cuevas y el movimiento de los mineros parecen formar parte de una presentación de ballet. Naturalmente esto no quedó solamente en manos de Britten, sino que Cavalcanti debe haber puesto su talento en funcionamiento, un realizador que prematuramente en la década del veinte formó parte de la corriente de documentalistas de «sinfonías visuales» con *Rien que les heures* (1926). Asimismo se hace presente una voz *over* descriptiva, pero ya no es igual a cualquier voz *over*: está acompañada por el ritmo musical.

Las máquinas, esos personajes principales en estos filmes, también se hacen presentes para dejarnos en claro que el carbón lo mueve todo en el Reino Unido («se trata de la primera industria en Gran Bretaña», dice el locutor). Sin embargo la vida de los trabajadores de las minas es muy difícil, Cavalcanti traspasa por algunos centímetros esa delgada línea que separa el esfuerzo necesario para el progreso del país que es recompensado para adentrarse en, lisa y llanamente,

el terreno de la denuncia de la explotación obrera. No es un filme comunista, pero puede ser considerado de ideas socialistas o progresistas. La extracción del carbón es indispensable para la vida económica pujante de Inglaterra pero todo tiene su revés. El discurso es explícito: «uno de cada cinco obreros sufren heridas irreversibles», «su casa queda al lado de los yacimientos mineros», «en el pueblo no se habla de otra cosa». Mientras estas palabras son pronunciadas las imágenes

discurso estatal.

A las pruebas nos remitimos.

***Housing Problems* (Edgar Anstey y Arthur Elton, 1935)**

Edgar Anstey y Arthur Elton fueron dos de los realizadores más apegados a Grierson y juntos realizaron un filme que por su abordaje y modo de representación adoptado se merece un apartado especial en la historia del cine documental. *Housing Problems* (1935) fue la película en cuestión de la dupla Anstey/Elton, y uno



de la desolación, las ruinas y los árboles agitados sin tregua por el viento, nos hacen reflexionar en la existencia de vidas arrasadas en pos del bienestar económico de un país. *Coal Face* fue financiada por el Estado, pero no fue hecha por el Estado. Aquí cineastas, músicos, productores y técnicos de trayectoria brindaron un testimonio de lo hecho y lo mucho por hacer en pos del real bienestar de los obreros. Progreso sí, ¿pero a qué precio? Una vez más, no necesariamente financiamiento estatal supuso

de los primeros filmes en los que se experimentó con el sonido directo y sincrónico cuando todavía los que serían los representantes y perfeccionadores de esta técnica (llámese *Free Cinema*, *Direct Cinema*, *Cinema Verité* o *Candid-Eye*) no habían terminado la escuela primaria o siquiera llegado a este mundo. Las entrevistas, tomando de frente al interlocutor, en las viviendas de los protagonistas se realizaron con la ayuda de los costosos e incómodos implementos utilizados en los estudios cinematográficos.

El resultado fue plenamente satisfactorio y los realizadores obtuvieron aplausos y seguidores entre sus contemporáneos inaugurando un nuevo modo de representación para el documental.

El filme comienza con la voz *over* de un locutor que presenta lo que será un informe sociológico sobre el estado de la arquitectura en un suburbio londinense ocupado, en su mayoría, por los llegados de otras zonas de las islas británicas. En las próximas secuencias

Problems está relatado de principio a fin durante sus 17 minutos de duración y explota este novedoso uso que se hace del sonido sincrónico para filmar en las mismas viviendas de los protagonistas.

Un motivo más para desechar la mera insinuación de que los filmes realizados bajo la égida de Grierson fueron homogéneos y conformaron un canon estandarizado. *Housing Problems* es una película que en sí misma será la pionera de una vertiente

los filmes del Movimiento Documental Británico. *Night Mail* es un filme muy diferente a los que reseñásemos anteriormente.

Las intervenciones de la voz *over* son muy escasas, se registra la labor de los trabajadores del correo ficcionalizando situaciones como, por ejemplo, cuando surge un conflicto sobre la localización de un pueblo filmado a plano/contraplano o cuando se genera una situación de suspense montada con planos cortos y cerrados de los rostros de los obreros antes de embolsar los paquetes con cartas que se depositan en los vagones sin necesidad de que el tren se detenga. Por último, pero no menos importante, son las intervenciones musicales al estilo de *Coal Face*, mediante una marcha que se refiere al correo nocturno rítmica y acompasadamente. Cavalcanti fue el director de sonido de esta película. Nada es casualidad.

Los trabajadores de este correo nocturno (que en algunas secuencias se transforma en «diurno» por la imposibilidad de exponer la película adecuadamente), siguen con sus tareas independientemente de la presencia de la cámara, cual si fuese «una mosca en la pared» —como soñará Richard Leacock poco después en el seno del movimiento del *Direct Cinema*—. No es casual que el libro de memorias de Harry Watt, uno de los directores, se titule con posterioridad *Don't Look at the Camera*, un pedido fundamental para un filme de este tipo.

Night Mail nos permite concluir que las representaciones del Movimiento Británico fueron muy amplias y no se atuvieron a un modelo prefijado, desde *Drifters* a *Song of Ceylon* y desde *Industrial Britain* a *Night Mail*. No hubo un estilo definido, sino una pluralidad de enfoques que inclusive

se procede a la encuesta, mediante cámara fija y en los ámbitos que mencionáramos anteriormente, de los habitantes de esos antiguos edificios sobre las pobres condiciones de vida que deben soportar. La voz *over* también presenta proyectos estatales y privados, mientras se montan imágenes de maquetas, para la urbanización de los barrios y la construcción de viviendas populares que suplanten a las que ilustran el testimonio de los vecinos. Es decir, *Housing*

en el documental (testimonial, exploratoria o interactiva, según las diferentes clasificaciones).

***Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936)**

Night Mail fue un documental dirigido por Basil Wright y Harry Watt y, de cierta manera, se trató de la anticipación de algunos procedimientos puestos en práctica por el *Free Cinema* británico de la década del cincuenta, aunque estos «jóvenes airados» negasen cualquier vinculación con



llegaron a la crítica más o menos directa al mismo Estado que financiaba los filmes, como en *Coal Face* o *Housing Problems*.

Confiamos en que este recorrido por los filmes más importantes nos permita, por una parte, prestar más atención a la diferenciación entre los dichos de los realizadores y sus filmes, necesidad imperiosa en el caso de las mencionadas manifestaciones de Grierson en favor de la propaganda y el didactismo, que no se ven reflejadas necesariamente en las representaciones y los discursos estructurados en los filmes; y, por otra parte, en que sea al menos tomada con cuidado esa problemática categoría «documental griersoniano» que, en algunos casos, ha confundido a los estudiosos del documental y a los espectadores para colocar dentro de una misma bolsa obras de diferencias ostensibles. La variedad de estilos y procedimientos formales dados en el seno del Movimiento Documental Británico piden que cualquier reduccionismo a categorías operativas sea tomado con pinzas. Desde 1937, el año de la salida de Grierson, los filmes se fueron volviendo más didácticos y funcionales a los intereses del sistema educativo británico. El GPO dejó de existir como tal y la realización de filmes pasó a ser controlada férreamente, en 1940, por el Ministerio de Información en plena Segunda Guerra Mundial en una Gran Bretaña en ruinas. Con la salvedad ya manifestada de los filmes de Humphrey Jennings, en la Crown Film Unit —nombre adoptado desde 1940 por la unidad de producción documental del Ministerio de Información— la realización se volvió una tarea para técnicos no interesados demasiado en la

experimentación de las formas del lenguaje cinematográfico y las representaciones artísticas. Como ejemplo citemos el caso de *Instruments of the Orchestra* (1945), una película dirigida por Muir Mathieson que cuenta con la música de Benjamin Britten. Voz *over*, un presentador que habla a cámara y planos

de lo que efectivamente es interesante mostrar para educar sobre los sonidos de los instrumentos en la ejecución de una obra musical. Más cerca de los informes de la BBC, muy lejos de los mejores filmes del equipo de John Grierson.



FILMOGRAFÍA

Los títulos en negritas están disponibles en la Mediateca André Bazin. En todas productor, excepto contraindicación.

- 1929: *Drifters* (+ director, editor)
- 1931: *Shadow on the Mountain: An Experiment on the Welsh Hills / Sombra en la montaña: Un experimento en las colinas de Gales*
- 1932: *O'er Hill and Dale / Sobre Hill & Dale*
- 1933: ***Industrial Britain / Bretaña industrial***
- 1934: ***Granton Trawler*** (+ director, guionista, cinematografista)
- 1935: ***A Colour Box / Caja de color***
The Voice of Britain / La voz de Bretaña
Coal Face / Cara de carbón
- 1936: ***Night Mail / Correo nocturno*** (+ comentarista)
- 1937: ***The Song of Ceylon / La canción de Ceilán***
Children at School / Niños en escuelas
We Live in Two Worlds / Vivimos en dos mundos
The Private Life of the Gannets / La vida privada de los alcatraces (solo cinematografista)
- 1938: *The Face of Scotland / La cara de Escocia*
- 1939: *The Obedient Flame / La flama obediente*
- 1942: *The Invasion of North Africa / La invasión de África del Norte*
- 1952: *Miss Robin Hood*
The Brave Don't Cry / Los valientes no lloran
Time, Gentlemen, Please! / ¡Tiempo, señores, por favor
You're Only Young Twice / Sólo se es joven dos veces
Brandy for the Parson / Brandy para el párroco
Judgment Deferred / Sentencia diferida
- 1953: *Background / Trasfondo*
The Oracle / El oráculo
Laxdale Hall
- 1954: *Child's Play / Juego de niños*
Devil on Horseback / Diablo a caballo
- 1956: *Man of Africa / Hombre de África*
- 1960: *Rivers at Work / Ríos que trabajan* (solo guionista, narrador)
- 1961: *Seawards the Great Ship / Grandes barcos a la mar* (solo guionista).

Notas:

¹Con la honrosa excepción del trabajo de Brian Winston

CLAUDE LANZMANN

EL TESTIMONIO COMO
FUENTE Y CRÍTICA

Y ERROL MORRIS

DE LOS DISCURSOS
SOBRE LO REAL

por Pablo Piedras



Relacionar dos documentalistas contemporáneos como Errol Morris y Claude Lanzmann en un mismo texto podría parecer algo aventurado y sin demasiada justificación teórica e historiográfica. Ambos realizadores están separados por más de una generación, Lanzmann nace el 27 de noviembre de 1925 y Morris el 5 de febrero de 1948. Por otra parte, Errol Morris realiza íntegramente su obra en Estados Unidos, su país de origen, abordando una serie de temas, tópicos y problemáticas que hacen efectivamente a la historia norteamericana, a su identidad nacional y cultural, a sus usos y costumbres, apuntando, en otras palabras, al «ser norteamericano». Claude Lanzmann, en cambio, es oriundo de Francia y enfoca su obra integralmente hacia la problemática del Holocausto Judío y a sus múltiples repercusiones. Entonces, solo en cierta medida su filmografía indaga en cuestiones referidas a la historia nacional, sino más bien en uno de los sucesos históricos, políticos, sociales y culturales que marcó el destino de la humanidad (y también de la filosofía, la estética y el arte) de la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, existen ciertos vasos comunicantes entre estos dos disímiles directores. En primer lugar, el hecho de poseer una formación humanista y científica en el ámbito académico antes de abocarse a la producción cinematográfica. A los veinticinco años Lanzmann ya había obtenido una licenciatura en literatura y una maestría en filosofía. Morris por su parte se licenció en historia para emprender poste-

riormente estudios en historia de la ciencia y filosofía. Explicitar la procedencia académica de estos directores es una manera de establecer que su acercamiento al cine documental es la culminación de un proceso de aprendizaje y, al mismo tiempo, el encuentro con un territorio ideal en el cual reflexionar y plasmar sus más profundas inquietudes.

Tratándose de realizadores que producen gran parte de su obra en las décadas del ochenta y noventa, es interesante pensar la vinculación de sus disciplinas de origen con los discursos propios del cine documental, definidos canónicamente por Bill Nichols como discursos de sobriedad –éstos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real, con pretensiones de verdad respecto a su referente. En segundo lugar, desde el punto de vista temático, ambos autores comparten un mutuo interés por la muerte, la desaparición, la extinción, y los mecanismos políticos y socioculturales que se activan alrededor de estos sucesos en el mundo occidental moderno.

Toda la filmografía de Morris está atravesada por la muerte y las diversas maneras en que los seres humanos la representan, administran, afrontan o, desafiando a Dios y a la Naturaleza, intentan trascenderla. Lanzmann, en cambio, abocó todos sus esfuerzos durante más de veinte años a documentar y testimoniar la *Shoah*, recuperando y reconstruyendo la memoria social del genocidio nazi sobre el pueblo judío, entendido éste como la puesta en marcha de

una maquinaria de muerte industrializada, sistemática y en serie. En tercer lugar, ambos documentalistas comparten el uso de los testimonios como principio constructivo de sus obras. Tanto Lanzmann como Morris colocan el dispositivo de la entrevista en un sitio de privilegio para la construcción narrativa de sus obras, indagando de diversas formas en el tipo de conocimiento que los testimonios pueden brindar en la restitución de una memoria histórica, social y cultural. En este sentido, los dos cineastas registran una marcada influencia del *Cinéma Vérité* y de la modalidad participativa de representación documental, según Nichols, en tanto y en cuanto la palabra de los «otros» es el recurso narrativo mediante el cual conforman sus relatos documentales, poniendo así en primer término la confianza que los espectadores tienen respecto a los testimonios y las relaciones de credibilidad que se entablan entre los receptores y los testimoniados.

A diferencia de las propuestas programáticas del *vérité* como indica Linda Williams, Lanzmann y Morris son conscientes de que los testimonios deben ser puestos en cuestión y contextualizados ya que, al estar referidos en muchas ocasiones a situaciones traumáticas, carecen de una coherencia interna y de una identidad consistente, toda vez que éstos tomados como fuentes, son obtenidos de sujetos inmersos en realidades que determinan un punto de vista inevitablemente subjetivo de los hechos narrados. Para Williams, estos documentalistas adoptan



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

un rol distintivo respecto a la relación con los sujetos entrevistados, corriéndose del lugar del *voyeur* o catalizador del relato y explicitando su papel como cineastas en la puesta en escena y en la construcción dramático-narrativa de las obras.

Errol Morris: la obsesiva reconstrucción de lo real

Seguramente Errol Morris es uno de los responsables de la reubicación del cine documental norteamericano en el gran mercado cinematográfico a partir de la década del ochenta, honor compartido con otro cineasta —más mediático pero igualmente efectivo en la construcción de obras atractivas para un público masivo— como Michael Moore. Valga como ejemplo señalar que una parte importante de la filmografía de Morris es distribuida y comercializada por la Sony Pictures. Creemos que esto no es casual y encuentra su justificación en la forma particular en que el director incorpora recursos y procedimientos de la estética de la ficción en el territorio del cine documental. Sin embargo, la valoración de la obra de Errol Morris no solamente se ha efec-

tuado en el marco del mercado cinematográfico, sino que ha sido estudiada y abordada por una serie de teóricos del cine documental, como así también de instituciones museísticas como el Museo de Arte Moderno de Nueva York que le consagró tempranamente, en el año 1999, una retrospectiva integral a su obra, compuesta, en aquel momento, por siete largometrajes.

Diversos estudios teóricos han definido a Morris como un epistemólogo del testimonio. Esto se debe a su personal concepción acerca de la forma en que se produce y valida el conocimiento sobre la realidad. Si bien, como lo mencionamos anteriormente, el director acude al dispositivo de la entrevista y a la obtención de testimonios para acercarse de algún modo a lo real, sus métodos documentales se encuentran en las antípodas de los aplicados originalmente por el *Cinéma Vérité* y el Cine Directo.

Tal como señala la teórica María Luisa Ortega, Morris se obstina en practicar todos aquellos procedimientos que los dos movimientos de renovación del cine documental de los sesenta habían criticado: «frente a la cámara al hombro, la cámara siempre ubicada en un trípode; el equipo ligero sustituido por un pesado equipamiento, infinitas variedades de objetivos y grados de sensibilidad en la película, no filma la supuesta realidad incontrolada sino una escena construida hasta en sus más mínimos detalles, a veces acompañada de un impresionante despliegue para la construcción del set» y por último —pero no menos relevante— el director somete a los tes-

timoniantes a un interrogatorio, siendo éstos impelidos a hablar frontalmente a la cámara. De esta manera, Morris dispone de una variada gama de procedimientos estrictamente cinematográficos para desentrañar los supuestos e implícitos disimulados detrás de la palabra-pensamiento de los sujetos entrevistados, como así también para profundizar en las representaciones imaginarias que los sujetos hacen de su vida. En otras palabras, este abordaje epistemológico del testimonio tiene como objetivo desmontar y explicitar los modos en que opera la ideología en su definición althusseriana, como estructuras de pensamiento y sistemas que permiten tener un concepto del «yo», mediadora necesaria entre los individuos y la sociedad en la que éstos están inscriptos.

Teniendo a los testimonios como eje para la construcción de un discurso sobre lo real, los procedimientos cinematográficos que adopta para la incorporación de la palabra de los actores sociales a sus documentales son esencialmente dos.

En primer término, un riguroso dispositivo para la entrevista que se va perfeccionando narrativa y tecnológicamente en el transcurso de sus filmes. El mismo consiste en un entrevistado que se coloca frontalmente a la cámara y no en la tradicional mirada oblicua que caracteriza el modo en que los entrevistados se dirigen a la cámara en los formatos televisivos y en los documentales clásicos. La idea de Morris es que el espectador, el personaje y el director compartan un mismo eje de la mirada. Con este particular objetivo construye un

dispositivo que él mismo bautizó «Interrotron» —en obvia referencia a su funcionalidad interrogatoria, utilizado por primera vez en *Fast, cheap, and out of control* (1997). El director y el entrevistado se disponen frente a una cámara distinta y la imagen del rostro de cada uno se proyecta en la lente de la otra cámara. En palabras del propio cineasta, la elección del nombre se debió a la contracción de las palabras «interrogatorio» y «terror», y tiene cuatro características o ventajas importantes: a) El entrevistado mira directamente al espectador y no a un punto indefinido fuera del campo. b) El entrevistador puede mantener un contacto visual ininterrumpido con el entrevistado. c) La gente se anima a decir cosas frente a un aparato que no diría a un entrevistador de carne y hueso. d) Aunque el director elija hacer una pausa y esperar, el entrevistado siempre se siente impelido a decir porque el «Interrotron» está esperando. Esto hace que surjan comentarios inesperados y menos calculados. Años más tarde, Morris diseña el «Megatron» que funciona de forma similar al dispositivo anterior pero le permite manejar veinte cámaras al mismo tiempo con sus monitores transmitiendo al entrevistado.

En segundo término, Morris se caracteriza por llevar a cabo minuciosas reconstrucciones o recreaciones ficcionales a partir de lo narrado por los testimonios. Estas recreaciones escapan a cualquier idea de representación realista, intentando ilustrar o evocar determinados aspectos de la narración en los cuales el director está particularmente in-

teresado. La puesta en escena de las reconstrucciones se efectúa a partir de todas las técnicas de una película de ficción: utilización de actores, música incidental, varias cámaras, montaje narrativo, fotografía extremadamente cuidada, escenografía, etc. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, Morris se cuida de no acudir a una estética realista, subrayando constantemente la cualidad de esas imágenes como de algo construido. Como señala Carl Plantinga, aunque las imágenes reconstruidas puedan funcionar como una evidencia visual, en los filmes de Morris ésta es sólo una de las funciones que las imágenes adquieren.

Con el objetivo de analizar sus constantes temáticas y formas, así como de abordar la forma particular en que va construyendo sus marcas de estilo, realizaremos en adelante un repaso por las obras más sobresalientes de su filmografía.

Gates of Heaven (1978)

La opera prima de Morris surge casualmente a partir de la lectura de una nota en el periódico *San Francisco Chronicle* titulada «450 Dead Pets Going to Napa Valley». *Gates of Heaven* aborda justamente la extravagante historia de dos cementerios de mascotas, el primero de ellos —al que se refiere el artículo periodístico— termina siendo un proyecto trunco y debe cerrarse a causa de una serie de problemas económicos entre los inversionistas, el segundo, con una perspectiva más comercial, resulta un emprendimiento próspero del cual dan cuenta sendas entrevistas a sus dueños:



GATES OF HEAVEN

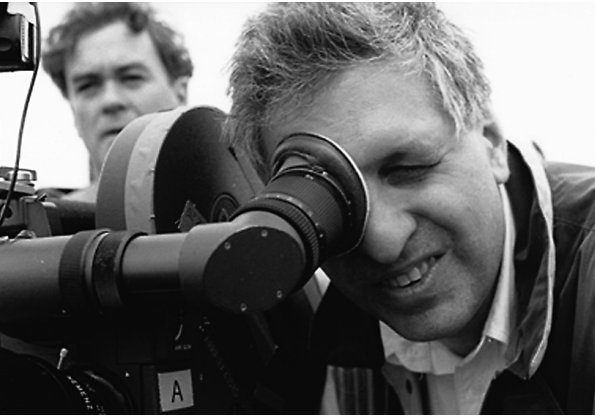
A film by Errol Morris

el anciano Calvin Harberts y sus dos hijos Dan y Phil. Cabe mencionar que la singular temática del filme derivó en una apuesta entre el afamado director alemán Werner Herzog y Morris. Dada la dificultad para encontrarle un hilo narrativo al documental, Herzog le apostó a Morris que se comería su zapato si alguna vez éste llegaba a terminar la película. El desenlace de esta anécdota tuvo lugar en el auditorio de la Universidad de California, ocasión en la cual Herzog cumplió su promesa y, tras una breve coacción, procedió a comerse literalmente su zapato en público. El documentalista Les Blank registró el evento en un cortometraje muy simpático titulado *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980).

El documental se ocupa progresivamente de los dos cementerios de mascotas. En el primer caso, entrevistando a su ideólogo Floyd McClure —un obeso parapléjico que quedó traumatado desde su infancia tras la muerte de su perro—, a los decepcionados inversionistas del proyecto y al enemigo o antagonista del sentimental Floyd, Mike Kowler, el gerente de una planta de reciclaje de animales. En esta primera parte, el documental apuesta a la reflexión sobre dos lógicas

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

diferentes de enfrentarse con la muerte (en este caso de mascotas, pero no es difícil trasladar la problemática a otras formaciones sociales). Floyd está obsesionado con darle sepultura a los pequeños animalitos como una instancia necesaria en la cual los dueños pueden duelar y tener un lugar simbólico para recordar a sus mascotas. Mike, por el contrario, piensa que todo el asunto es una fantochada y su forma de acercarse a la muerte es más fría, descarnada e industrial.

Algunas constantes estilísticas de Morris se entrevén desde las primeras secuencias del filme. La secuencia de títulos podría confundirse fácilmente con una película de ficción. El tratamiento de la música incidental, la presentación del *staff*, la utilización del sonido en off sobre los títulos en negro, son índices tradicionalmente vinculados a una película argumental. Prontamente Morris acude al encuentro de sus personajes y los aborda a partir del recurso de la entrevista. En la articulación de esta polifonía de voces el director va construyendo el relato del malogrado devenir del cementerio de mascotas. Los personajes están ubicados —como en casi todos los filmes de Morris— en un espacio determinado por su vivienda o por su lugar de trabajo. A lo

largo de las entrevistas mantendrán esta determinación espacial que sirve para definir los caracteres de los personajes. Así, Floyd es presentado al comienzo de la película en un plano general bajo un sauce y más adelante en un primer plano en la misma locación. Cuando se acerca la finalización del episodio, Morris pasa a un plano medio en el cual descubrimos que el personaje es parapléjico y se encuentra en una silla de ruedas. Este procedimiento será retomado en algunas de sus obras posteriores. De esta forma oculta un elemento esencial para comprender al personaje valiéndose de planos que, en el momento dramático indicado, revelarán una situación no esperada. Algo similar ocurre en *The Thin Blue Line* (1988) cuando con un procedimiento semejante se nos revela, promediando la película, que uno de los personajes se encuentra esposado y, por lo tanto, en prisión.

Si bien en este filme Morris aún no pone en marcha sus operaciones reconstructivas, sí muestra un gusto prominente por la puesta en escena de los testimonios. De esta manera, los planos de los personajes dirigiendo sus testimonios a cámara estarán perfectamente diseñados en busca de simetrías y elementos simbólicos que den cuenta de sus personalidades. La galería de personajes es variada, pero no podemos dejar de mencionar a una señora que canta a dúo con su perro, y a otra señora acomodada y burguesa que habla sentada en el living de su casa de su mascota muerta. Morris se ocupa de colocar a esta última frente a un gran cuadro de

un perro (¿el difunto?) y al lado de una pequeña mesa sobre la que se apoya un reloj. Como vemos, el comentario irónico parte de su concepción de la puesta en escena de la entrevista.

El segundo episodio está dotado de una estructura más libre. Antes de dedicarse al nuevo cementerio Morris interroga a una serie de personajes sobre su relación con las mascotas. En estos testimonios comienza a surgir un elemento que se intensificará más tarde: la deriva. En un procedimiento que lo emparenta al cine moderno, el director empieza a dejar fluir los testimonios de unos personajes de pueblo de lo más extravagantes, apartándose de la línea narrativa principal y deleitándose en los desvíos, en las pequeñas anécdotas, en las historias de vida. Sobresale la figura de una anciana que, tras ser inquirida por el destino de sus mascotas, aprovecha la oportunidad de contar con una cámara para manifestar su molestia con su hijo que no la visita, le pide dinero y para colmo de males se casó con la mujer equivocada.

El segundo cementerio es un emprendimiento exitoso. El viejo Harberts y sus dos hijos descubren la veta comercial y explotan sin demasiados miramientos el sentimentalismo de los dueños de las mascotas. Morris encuentra en el terreno del cementerio, en sus colinas, en sus paisajes y en sus tumbas, los espacios ideales para que su cámara navegue mientras las voces del viejo y sus hijos se mantienen en off. Al retratar a la familia Harberts, sus deseos, sus expectativas y sus costumbres, Morris desentraña algunos de

los meollos del *american way of life*, centrado sobre todo en Phil, el hijo mayor, quien tras haber tenido una carrera exitosa como vendedor de seguros, ahora está dispuesto a prosperar en el negocio familiar del cementerio.

La última secuencia del filme hace gala de una puesta en escena que subraya los aspectos más modélicos de esta familia típicamente norteamericana. En un plano apoteótico, el hijo menor, posado sobre una de las colinas del cementerio, interpreta en su guitarra las notas de un rocanrol. Morris se detiene en el amplificador desde el cual proviene la melodía y preside el plano desde lo alto, pudiéndose observar hacia el fondo del campo todo el cementerio. En el paneo de la cámara, sólo la música permanece y mientras el intérprete desaparece del plano, ingresan en el mismo una bandera norteamericana flameando y una cruz.

***The Thin Blue Line* (1988)**

Se trata seguramente de la película paradigmática de Errol Morris, aquella por la que cobró cierta fama internacional y sobre todo en su país. Anteriormente el director había realizado *Vernon, Florida* (1981) un documental de corta duración dedicado a registrar la forma de vida y el pensamiento de un puñado de excéntricos personajes —ancianos en su mayoría— del pueblo de referencia.

The Thin Blue Line adopta desde el documental la estructura de una película de ficción genérica, en este caso, de un thriller. El filme pone en escena la investigación sobre el caso de Randall Adams, un ciudadano

norteamericano condenado a la pena de muerte en 1979 por el asesinato de un policía, Robert Wood, en Dallas. Hacia el final del documental descubriremos que la investigación judicial estuvo plagada de inconsistencias y defectos y, se nos revela, que muy posiblemente, Randall Adams es inocente del asesinato. La revelación llega en la última secuencia de la película, cuando escuchamos a David Harris (también en prisión y ocasional acompañante de Adams la noche del crimen) declarar a través de un magnetófono, confirmando la inocencia de Adams.

Errol Morris monta sus dos elementos tradicionales en este documental: las entrevistas a cámara de cada uno de los implicados en el caso y las reconstrucciones ficcionales de lo narrado por los testificantes. Lo verdaderamente interesante en esta película es que todas las reconstrucciones confluyen en un mismo punto: dos coches que se encuentran en un puesto de control de ruta la noche del asesinato. Tal como sucedía en la célebre *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) se presentan múltiples representaciones del asesinato y, en cada una, nuevos detalles que se adicionan o contradicen lo narrado por los entrevistados. La conclusión de esta construcción narrativa parece imponerse: es imposible representar verídicamente un hecho, la misma intención de acceder a él está vedada por las capas de subjetividad que se ponen en juego a la hora de reconstruir e interpretar lo sucedido. Desde esta posición, Morris pone en cuestión uno de los aspectos fundantes del discurso



documental: su relación de mímesis con lo real, su capacidad de decir algo verdadero sobre el mundo, su íntima relación con los discursos de sobriedad objetivistas y científicas.

Lo relevante de las reconstrucciones ficcionales de Morris es su ruptura con cualquier idea de representación realista. El director parece querer exponer que toda imagen es parte de una construcción subjetiva y que su relación con el referente real es tan compleja y simbólica como la de cualquier signo artístico. En esta línea, Morris no sólo se ocupa de reconstruir las escenas ficcionales que supuestamente más se acercan a lo que realmente ocurrió, sino que ficcionaliza con el mismo rigor aquellos fragmentos en que los entrevistados incurrían en engaños, mentiras y olvidos parciales.

La batería discursiva de Morris no se agota sin embargo en el recurso de las entrevistas y las reconstrucciones ficcionales,

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

sino que está compuesta por un entramado dinámico de materiales heterogéneos: imágenes de archivo fílmico (películas clase B o documentales antiguos), planos detalle de titulares de diarios y otro tipo de documentos oficiales, recorridos de la cámara por los espacios en que tuvieron lugar los hechos y, como elemento de cohesión omnipresente en todos sus filmes, la música. Philip Glass, su compositor de cabecera, crea tejidos musicales que funcionan narrativamente para sostener los climas de los filmes subrayando sus caracteres principales, en este caso, el misterio y la inquietud.

La intervención sobre la realidad que en reiteradas ocasiones promueven ciertos documentales se hizo patente en los sucesos que rodearon a esta controvertida película. En el año 1986, previamente a su estreno comercial, el material en crudo de las entrevistas del filme fue utilizado por Randall Adams para sostener su recurso de *habeas corpus*. Aunque el tribunal cambió su veredicto y lo dejó en libertad, siempre intentó dejar en claro que las imágenes y testimonios del documental de ninguna manera podían ser tomadas como pruebas verídicas y que, por lo tanto, no habían influido en el veredicto final. Si bien el documental resultó muy exitoso y premiado en múltiples festivales, la Academia de Hollywood no lo nominó en el rubro. Justificó su exclusión argumentando que no se trataba precisamente de cine documental. No obstante se trata de una decisión cuestionable, la anécdota sirve para puntualizar algunos de los problemas teóricos que

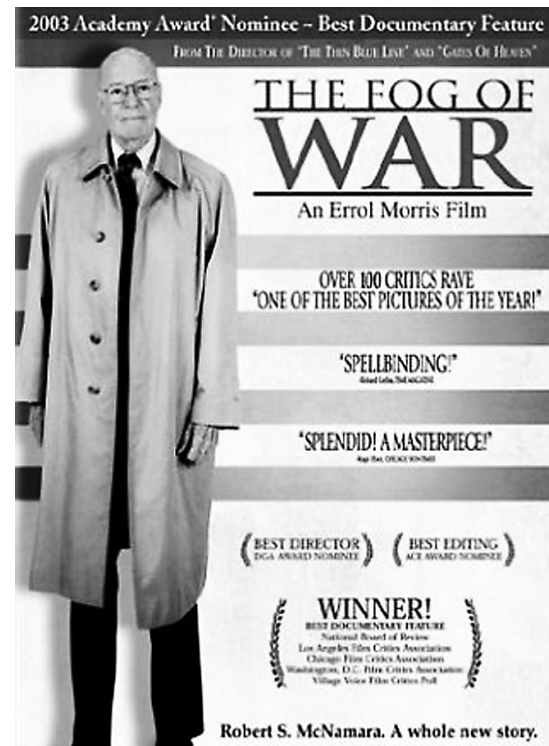
históricamente se han puesto en juego alrededor del territorio documental: ¿Existen unas fronteras definidas e inmutables con el territorio de la ficción? ¿Qué relaciones se construyen entre la obra artística y el referente real? ¿Qué procedimientos cinematográficos son aceptables en cada época y contexto histórico dentro del marco del documental?

The Fog of War (2003)

Durante la década del noventa Errol Morris produce tres documentales en los cuales profundiza su método de acercamiento a los testimonios y sus técnicas de reconstrucción. *The Brief History of Time* (1991) es un documental centrado en la vida y obra del físico Stephen Hawking. El título del filme está tomado del best-seller homónimo del científico. La película es un conmovedor retrato de un genio atrapado en un cuerpo disminuido, parapléjico y con cada vez menos posibilidades de movimiento (de hecho, Hawking está imposibilitado para hablar debido a su parálisis total y lo hace a través de una computadora que convierte su voz en la de un robot). Morris compone su documental a partir de dos líneas narrativas que se articulan recursivamente: el relato de vida de Hawking, organizado a través de los testimonios de sus familiares y amigos, y las teorizaciones del propio científico acerca de sus revolucionarios descubrimientos en cosmología.

Más tarde Morris se aboca a uno de sus proyectos más personales: *Fast, Cheap, and Out of Control* (1997). En esta película da rienda suelta a su placer por la deriva y el acercamiento a

personajes verdaderamente excentricos. A diferencia de lo que sucede en sus obras anteriores pareciese no haber una línea argumental o un tópico que una a los cuatro personajes entrevistados: un jardinero que esculpe animales en las ligustrinas y setos, un domador de leones con toda una filosofía propia, un experto en topos, y un ingeniero especialista en robótica. Como señala María Luisa Ortega, para Morris estos cuatro personajes «se convierten en la materia prima para la generación de sutiles y complejas resonancias y reverberaciones que terminan hablando sobre cuestiones universales de la existencia humana (la vida, la muerte, las frustraciones, las esperanzas, las pasiones) y sobre el ejercicio de representar y conocer el mundo y a los otros (sean animales o personas)».



Posteriormente emprende dos proyectos documentales focalizados en la muerte y en sus implicancias filosóficas, políticas y sociales. *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999) y la serie para televisión *First Person* (2001). La primera película se trata del tenebroso y fascinante retrato de Freddy Leuchter, un científico que se especializó en las tecnologías para dar muerte, específicamente, en el perfeccionamiento de la silla eléctrica. Leuchter pasó tristemente a la historia por haber negado el Holocausto ya que, según sus investigaciones, no podía concebir la mecánica de funcionamiento de las cámaras de gas. La segunda se compuso de once capítulos de treinta minutos que abordaron a manera de ensayo la problemática de la muerte y las diferentes formas en que los seres humanos se enfrentan a ella a través de rituales y procesos de duelo. La incursión televisiva le sirvió a Morris para perfeccionar su método de la entrevista y poner en práctica el «Megatron». En este punto debemos mencionar que Morris también registra una carrera paralela en el mundo de la publicidad y que fue responsable de un corto de apertura para la ceremonia de los Oscar.

La «niebla de la guerra» a la que hace referencia el título de su documental del año 2003 proviene de una cita del ex secretario de defensa norteamericano Robert McNamara, durante las administraciones de J. F. Kennedy y Lindon B. Johnson. Este fue uno de los responsables del conflicto bélico que su país llevó adelante con Vietnam y que significó una de las derrotas más estruendo-

sas de la superpotencia. Hacia el final de una serie de lecciones y reflexiones, el omnipotente y engraido McNamara, aún muy lúcido a sus 85 años, reconoce que en reiteradas ocasiones la niebla que surge en tiempos de guerra es la que no permite ver, y juzgar con claridad lo que sucede y produce el desencadenamiento de terribles catástrofes para la humanidad.

El filme posee algunas características que Morris ya había mostrado en sus anteriores trabajos pero que en esta obra resultan particularmente significativas. En primer lugar, el director evita caer en una posición de superioridad y acusar a su entrevistado. Podríamos imaginar qué tipo de entrevista plantearía un director como Michael Moore ante el mismo personaje. Morris, en cambio, decide no prejuiciar al personaje y dejarlo contar los hechos a su manera, generando una notable relación de empatía, que promueve un entrevistado más suelto y adepto a las confidencias. No es difícil adivinar el punto de vista ideológico de Morris y las críticas que éste podría hacerle a McNamara, sin embargo el cineasta prefiere dejar la instancia del juicio a cargo del espectador (como en sus anteriores filmes). En segundo lugar, las técnicas de reconstrucción apuntan a acentuar ficticiamente esa característica propia del discurso documental de «haber estado ahí». De esta manera, se anima a reconstruir ciertas conversaciones clave que sellaron el destino de Norteamérica a fines de la década del sesenta. Lo hace emulando las charlas que McNamara mantuvo con los presidentes,



como si realmente esas conversaciones hubieran sido grabadas por un micrófono oculto y ahora tuviésemos la posibilidad de acceder a esos archivos. El efecto de veracidad se complementa con el montaje en la banda de imágenes de fotografías de Kennedy y Johnson en la mesa de trabajo junto a McNamara.

Dos elementos relativamente novedosos se adicionan al dispositivo narrativo de Morris en este filme: la presencia de la voz del entrevistador en la representación y la utilización de técnicas digitales de animación para ilustrar y apoyar las reconstrucciones ficticiales de las palabras de McNamara. Efectivamente, la voz en off del entrevistador, el propio Morris, irrumpe fuertemente para preguntar y repreguntar en el tramo en que el documental se aboca a la guerra de Vietnam. Es notable el efecto que produce la voz de Morris, captada a partir del «Interrotron», dado que hasta ese momento el cineasta había optado sistemáticamente por dejar las preguntas y la voz del entrevistador por fuera del montaje final de los testimonios. Sin embargo, justo en este filme opta por decir «presente». Quizás Morris percibe que el relato de McNamara necesita ser interrumpido y contextualizado por una voz otra que remita a

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

una instancia espectral. Es que a diferencia de los testimonios abordados en sus películas anteriores, McNamara es un personaje público y poderoso que forma parte de la historia reciente de varias generaciones de norteamericanos. Tal vez esta sea la razón que impulsa a Morris a vulnerar un dispositivo que había mantenido con absoluta rigurosidad hasta ese momento. Por otro lado, las reconstrucciones ficcionales son enriquecidas en este filme por técnicas de animación digital.

Sin duda Morris es uno de los documentalistas que más fuertemente ha incorporado los avances de la tecnología audiovisual a su sistema estético y narrativo. La potencia expresiva que brindan a su dispositivo las técnicas digitales son notables en la secuencia en que McNamara compara cuantitativamente las ciudades destruidas por Estados Unidos en Japón, haciendo la analogía con las ciudades norteamericanas que hubieran desaparecido si los ataques hubiesen estado dirigidos sobre la gran superpotencia. Morris efectúa un montaje paralelo de los mapas de Estados Unidos y Japón y va interviniendo sobre ellos paralelamente a los dichos de McNamara. Así, el documentalista comprueba una vez más que el impacto de un testimonio se resemantiza y amplifica notablemente cuando está acompañado por una evocación desde la banda de imágenes. La imagen emblema del filme también está generada a partir de técnicas de animación: sobre un mapamundi, las fichas de dominó cuidadosamente organizadas y dispuestas

en fila van cayendo irreversiblemente cuando las circunstancias de la guerra invaden el relato.

La propuesta documental de Morris está dotada entonces de una creciente reflexividad, toda vez que los modos de construcción del filme y el punto de vista del enunciador no dejan de explicitarse apelando a la puesta en escena, a las técnicas de animación y a la evidenciación de la voz del director.

***Standard Operating Procedure* (2008)**

El último documental de Morris conocido hasta la fecha aborda una vez más la problemática de la guerra y la muerte. En este caso se trata del incidente que en el año 2004 hizo que gran parte de la opinión pública norteamericana cambiara su parecer respecto a la legitimidad de la intervención en Irak. La publicación de una docena de fotografías que certificaban las vejaciones y torturas que los soldados norteamericanos ejercían sobre los prisioneros iraquíes en la prisión de Abu Ghraib provocó un gran escándalo. Sobre las razones de este *affaire* y sus consecuencias (varios soldados condenados a prisión pero ningún responsable superior puesto en cuestión ni encarcelado) Errol Morris reflexiona cuatro años más tarde. Las preguntas sobre las cuales gira la investigación son múltiples: ¿Qué mostraban esas fotografías? ¿El accionar de un grupo de soldados descarriados o una forma «estándar» y sistemática de manejarse del ejército norteamericano en sus prisiones y campos de detención? ¿Qué necesidad tenían los soldados de

tomar esas fotografías que serían la prueba irrefutable de su delito? ¿Qué es lo que no figura en el cuadro pero determina el contexto de producción de las mismas? ¿Cómo un grupo de hombres y mujeres en apariencia «normales» pueden ser capaces de semejantes atrocidades y, lo que es peor, de vanagloriarse de ellas?

El documental adopta el formato de un *thriller* a través del cual se irán develando, de forma similar a *The Thin Blue Line*, los interrogantes que están en la base del relato. Nuevamente Morris pone a punto su dispositivo para esclarecer y reflexionar sobre los sucesos: reconstrucciones ficcionales, utilización de material de archivo, testimonios de los entrevistados directamente a cámara y el acompañamiento musical dramático de la partitura de Danny Elfman (el habitual compositor de Tim Burton reemplazando en este filme a Philip Glass).

Desde los créditos de apertura se anticipa el elemento central que ha sido el detonante de la trama pero también el medio visual privilegiado por el que discurrirá la narración: la fotografía. Así, entre los mismos títulos de inicio del filme se entremezclan digitalmente pequeños cuadros o fotografías que muestran diversas escenas de tortura y humillación sobre civiles iraquíes. Morris interroga a los soldados de Abu Ghraib sobre un fondo abstracto, gris, que no podría remitir a otro escenario que a las paredes de una prisión. Los testimonios de los soldados y de aquellos que se ocuparon de la investigación que los llevó a la corte giran en

torno a lo que muestran las fotografías y son narrados por Morris mediante un montaje preciso que interviene y recorta estas mismas fotografías. A primera vista, las fotografías muestran a soldados torturando o humillando a los reclusos, haciéndolos pasar por diferentes «pruebas», desde la conformación de pirámides humanas hasta la masturbación colectiva, siempre colocando capuchas sobre sus cabezas y desnudando a las víctimas. Sin embargo, lo verdaderamente obscuro y atroz de las fotografías es la intrusión en ellas de los soldados norteamericanos mofándose frente a cámara y haciendo gala de sus despreciables actos.

La narración de Morris y las preguntas a los entrevistados vuelven obsesivamente sobre las mismas dos cuestiones: ¿Por qué hicieron lo que hicieron? ¿Por qué tuvieron la necesidad de fotografiarlo en repetidas oportunidades? En un pasaje del testimonio de Megan, una de las tres mujeres implicadas en el caso, Morris parece encontrar una pista. Megan, enfrentando a Freddy, uno de sus compañeros más nefastos, le dice: «¿Quién eres tú y qué hiciste con Freddy?». El filme retoma así una problemática que hace a las paradojas propias de la fotografía y del ser humano: si bien la fotografía es un dispositivo visual que representa la realidad con un alto grado de analogía y veracidad, la distancia y la pérdida del contexto de producción puede generar un extrañamiento del sujeto ante la evidencia irrefutable de su propia representación. Al profundizar en esta cuestión,

el documental humaniza a los responsables de las atrocidades y evita juzgarlos. Mediante este procedimiento, la tesis del filme hace recaer las culpas en el sistema de formación político, ideológico y cultural que está detrás del ejército norteamericano, convirtiendo a los victimarios en víctimas. En este sentido, la conclusión se opone a la última de las lecciones de Robert McNamara en *The Fog of War*: «No se puede cambiar la naturaleza humana». Morris demuestra que no existe algo semejante y que el comportamiento de los individuos ante coyunturas para las cuales no están preparados psicológica e ideológicamente no puede comprenderse bajo la lógica de la razón positivista.

La gran crítica a la cultura norteamericana que Morris realiza en su documental está impecablemente indicada en el mismo título. Las famosas SOPs, refieren a la estandarización de comportamientos y procedimientos que tanto el gobierno como las empresas norteamericanas imponen a sus empleados. Es sabido que todas aquellas conductas que se desvíen de las SOPs deben ser corregidas y sancionadas, pero, ¿qué sucede cuando la violación a los derechos humanos forma parte del corazón mismo de las SOPs?

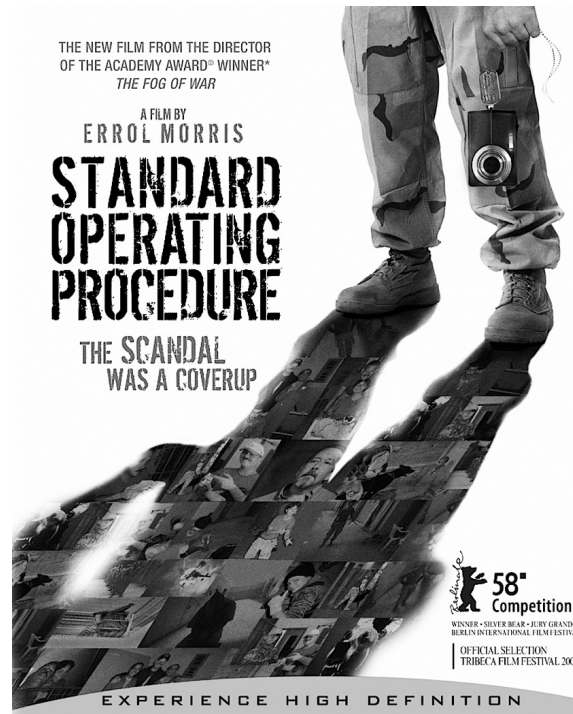
El itinerario fílmico de Errol Morris plantea ciertos interrogantes sobre los caminos que su obra recorrerá en el futuro. A simple vista podemos observar su filmografía como la de un científico que a partir de ciertos métodos y dispositivos se ha acercado a la sociedad norteamericana para observarla, analizarla y comprenderla y, en ocasiones, intervenir sobre ella.

THE NEW FILM FROM THE DIRECTOR
OF THE ACADEMY AWARD® WINNER*
THE FOG OF WAR

A FILM BY
ERROL MORRIS

STANDARD OPERATING PROCEDURE

THE SCANDAL
WAS A COVERUP



Sus últimas películas dan cuenta de un creciente interés por personajes y hechos que hacen a la vida pública de la sociedad norteamericana, dejando en un segundo plano su gusto por las pequeñas historias y los personajes excéntricos. Su último proyecto conocido podría brindar algunas pistas sobre la continuidad de su filmografía. La historia se basa en un grupo de entusiastas de la criónica (preservación en el tiempo de humanos o animales para los cuales la medicina actual no tiene respuestas, con la intención de ser reanimados en el futuro) que se decide a trabajar de forma conjunta para encontrar la forma de engañar a la muerte.

Claude Lanzmann: los testimonios como única opción ante lo irrepresentable

Si quisiéramos definir en una sola frase el núcleo del proyecto cinematográfico de Claude Lanzmann, la tesis de T. W. Adorno sería un buen comienzo. Para el filósofo frankfurtiano, después de Auschwitz es imposible escribir poesía. Y, si quisiéramos

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

complementar la afirmación de Adorno, podríamos remitirnos al anatema de Wittgenstein: «de lo que no se puede hablar, mejor callarse». Sin embargo, para abordar la obra de Lanzmann deberíamos reemplazar los términos «escribir o hablar» por el término «representar» porque lo que se está poniendo en juego en sus documentales es la imposibilidad de restituir en imágenes y sonidos lo ocurrido en los campos de concentración y exterminio de Chemlo, Treblinka, Auschwitz, Birkenau, Sobibor y Belzec, en los cuales concentra sus relatos. En este sentido, la propia etimología de la palabra documental referida a documento como prueba es la que entra en crisis. Lanzmann sabe que no hay pruebas materiales ni documentos visuales, sonoros o audiovisuales suficientes que puedan representar el genocidio en su horrorosa magnitud y complejidad. Por otra parte, el sólo gesto de intentar buscarlas

e integrarlas a su filme podría ser alimento de los argumentos negacionistas del Holocausto. El negacionismo consiste en destituir el carácter de verdad de todo aquello que pueda ser presentado como prueba física: ruinas, edificios, objetos, documentos. La interpretación de lo que estos «restos» de lo real tienen para decir siempre sería subjetiva y, por lo tanto, discutible.

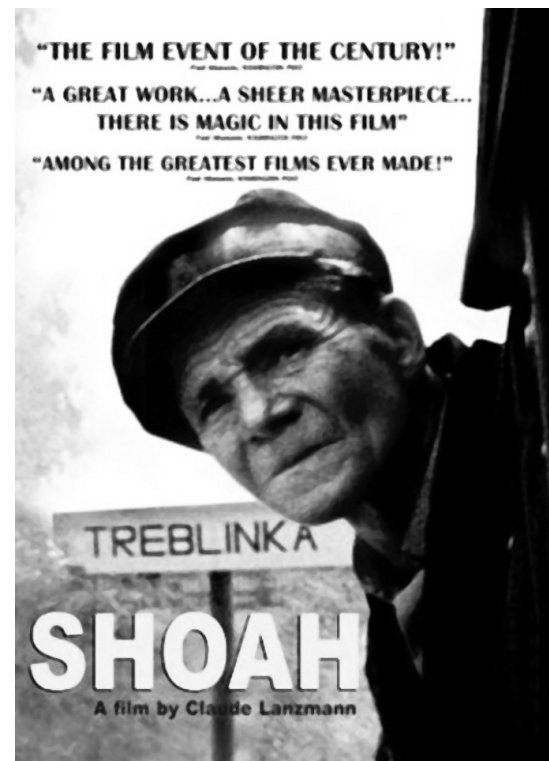
Desde el punto de vista del cine documental la innovación de la propuesta fílmica de Lanzmann radica en la posibilidad de hacer una serie de películas sobre el Holocausto sin recurrir a ninguna imagen de archivo (ya sea registro audiovisual, fotográfico o documentos escritos), restituyendo y preservando la memoria individual y colectiva del genocidio, primordialmente a partir de los testimonios de los sobrevivientes y otros individuos participantes y testigos de los hechos. El dispositivo narrativo que Lanzmann pone en juego en los filmes que analizaremos se complementa con una serie de imágenes que son registradas en el presente de la filmación y funcionan actualizando y dando densidad a los testimonios presentados en la banda de sonido. En palabras de Jacques Derrida (2001):

Lo que aparece al desaparecer en *Shoah*, esta ausencia de imágenes directas o reconstituidas de lo que «eso» ha sido, aquello de lo que se habla, nos remite a los acontecimientos de la Shoah, es decir, a lo irrepresentable mismo. Mientras que todos los filmes, cualesquiera sean sus cualidades o sus defec-

tos, por otra parte —no se trata de eso—, que han representado el exterminio, no pueden remitirnos más que a algo reproducible, reconstituible, es decir, a lo que no es la Shoah. Esta reproductibilidad es un terrible debilitamiento de la intensidad de la memoria. La *Shoah* debe seguir a la vez en el «eso tuvo lugar», y en lo imposible de que «eso» haya tenido lugar y sea representable.

Shoah (1974-1985)

Antes de emprender el proyecto de *Shoah*, Claude Lanzmann ya era un reconocido intelectual dentro del campo cultural europeo. Tras ejercer como profesor de literatura en la Universidad de Berlín (1949) y publicar una serie de artículos —*Alemania detrás de la cortina de hierro*— en el diario *Le*



Monde, fue convocado por Jean-Paul Sartre para colaborar en la prestigiosa revista cultural *Les temps modernes*. Lanzmann es el director de la mencionada revista desde el fallecimiento de Simone de Beauvoir en 1986, quien fue su pareja entre 1952 y 1959.

Abogado desde un primer momento a las problemáticas relacionadas con el Holocausto y la cuestión judía, su primer trabajo en cine es un documental llamado *Pourquoi Israel* (1972). En este filme, a través de una serie de entrevistas e imágenes registradas por su cámara, Lanzmann indaga en la situación del Estado de Israel en 1972. La investigación se centra en los ciudadanos israelíes y en sus quehaceres cotidianos. Dos entrevistas sobresalen por su intensidad testimonial y dramática. La primera muestra las reacciones de un sobreviviente de un campo de concentración, ahora devenido jefe de policía, que es acusado de nazi por un grupo de manifestantes. La segunda registra las experiencias de un inmigrante judío de Rusia, empezando por su primera visita al Muro de los Lamentos y continuando por la preocupación que le causa ser bienvenido no por el hecho de ser judío sino por su procedencia rusa.

Tras finalizar su primera película, Lanzmann se dedica a la preproducción de la que sería su más importante obra y, quizás, una de las piezas documentales más relevantes de la historia del cine: *Shoah*. Es mucho lo que se ha escrito y reflexionado sobre este filme, en general, abordándolo desde perspectivas que privilegian el punto de vista



sociológico, histórico y político por sobre el específicamente cinematográfico. Intentaremos puntualizar algunos de los problemas referentes a la teoría e historia del cine documental que se ponen en juego en la obra de Lanzmann.

«Shoah» es un término hebreo que sirve para designar la catástrofe. Es el concepto que, a partir de los años sesenta, concretamente del proceso a Adolf Eichmann, se utiliza para designar el exterminio de seis millo-

nes de judíos en los campos de concentración nazis. Shoah sustituye a holocausto, que significaba originalmente un sacrificio religioso realizado con fuego, lo que suponía una cristianización perniciosa de los sufrimientos judíos, y como tal fue rechazado.

El documental de Lanzmann tiene una duración de nueve horas y media y nos coloca frente a los testimonios de los judíos sobrevivientes de los campos de exterminio, como así también frente a los testimonios de los

Shoah



polacos que estuvieron próximos a estos eventos, que vivieron en la cercanía de los guetos y de los campos. A lo largo del extenso documental también escucharemos las chocantes confesiones de los verdugos, de los oficiales nazis responsables del correcto funcionamiento de la industria de la muerte.

Como indica Gustavo Aprea «el filme reactualiza la memoria del genocidio desde una perspectiva que se conecta con la mirada desarrollada por el cine moderno. Frente al manejo preciso de las modalidades más comunes del lenguaje cinematográfico, *Shoah* parece un desborde constante: por lo extenso de la película, por la duración de los planos y las secuencias. *Shoah* acumula tiempos en los cuales 'no pasa nada'». En los dichos de Aprea podemos distinguir dos elementos fundamentales en la construcción narrativa y dramática del filme: los testimonios y la puesta en imágenes de los mismos.

A diferencia de lo que ocurre con Errol Morris, la presencia de Lanzmann funciona en el filme como un periodista omnipresente frente a cada uno de los testimonios. Todo el dispositivo de la entrevista se encuentra ex-

puesto en su desnudez y el montaje del filme no intenta ocultar el artificio. Los testimoniantes son entrevistados por Lanzmann quien hace las preguntas frente a cámara. La traductora, presente en todas las entrevistas en que los testimoniantes hablan en yiddish, hebreo o polaco, traduce inmediatamente las preguntas de Lanzmann y las respuestas de los sujetos entrevistados. Aquí surge una primera decisión estética, discursiva y política. El espectador se halla siempre frente a un discurso duplicado: del testificante en su idioma de origen y de la traductora en francés.

El objetivo de Lanzmann es claro: no alcanza con restituir el contenido de un relato, sino de valorar la presencia de las lenguas minoritarias y las particularidades de los seres humanos que las practican: sus formas, su estilo y sus tonalidades (no habrá traducción simultánea cuando los entrevistados respondan en inglés o alemán). Hay una búsqueda deliberada por acentuar el impacto que las palabras producen en el espectador. Lanzmann —que siempre ha impuesto como condición para que su película se proyecte en público no hacerlo de forma fragmentada— expone al espectador a transitar una experiencia traumática con todo lo penoso, agotador y angustiante que ello conlleva.

Desde el punto de vista ético, el cineasta encara su tarea como una cruzada necesaria, urgente y metódica, para salvaguardar los testimonios audiovisuales de la tragedia antes que éstos desaparezcan y, de alguna manera, el tiempo termine de

concretar la tarea de desaparición y borrado del judío que los nazis comenzaron. Por esta razón Lanzmann es implacable, si bien otorga cierta libertad para organizar su discurso a cada uno de los testimoniantes, sus preguntas son constantes, incisivas y meticulosas.

En el acto de salvaguarda de la memoria colectiva que significa *Shoah*, hasta los más mínimos detalles son necesarios, todo nos habla de una generación, de un mundo, y de una cultura que fue casi exterminada y es necesario preservar. Por eso la magnitud del filme, por eso la insistencia a veces dramática de Lanzmann para que todos presten testimonio, inclusive aquellos que son afectados por la angustia que produce recordar. «Recordar y prestar testimonio no es un derecho sino una obligación» pareciese ser la consigna del realizador frente a sus entrevistados. El ejemplo más emblemático de esto es la escena en que Abraham Boba, en su peluquería de Israel y mientras ejerce su trabajo, relata su experiencia en Auschwitz: peluquero de profesión, los nazis lo enrolan como jefe de peluqueros para cortar el cabello de las mujeres que iban a ser asesinadas en la cámara de gas, con la orden expresa de hacerles creer que solo se darían un baño desinfectante. Boba cuenta que en un momento llega un camión con las mujeres de su barrio, y de pronto empieza a reconocer a sus amigas, vecinas, desnudas y raquíticas, y —mientras en el momento en que relata, en que «testifica», continúa ejerciendo ese mismo oficio, «cortar el

cabello»— de pronto ve aparecer a la esposa, la hija pequeña y la hermana de su compañero peluquero que está al lado de él (que no sobreviviría tampoco al exterminio). En ese momento, Boba rompe en llanto y ruega a Lanzmann cortar, pues no puede volver a vivir eso, no puede volver a recordar cómo su amigo cortó el pelo de su propia familia minutos antes de ser gaseada, cómo abrazaba a su esposa, a su hija y a su hermana ahí, raquíticas y desnudas, prontas a morir y a ser incineradas. Lanzmann, valiéndose de una dureza espiritual poco frecuente, le responde una y otra vez: «Usted debe, Abraham, usted y yo sabemos que es preciso hacerlo, usted debe hacerlo: es nuestra obligación, es preciso dar testimonio». Boba, finalmente, logra hacerlo.

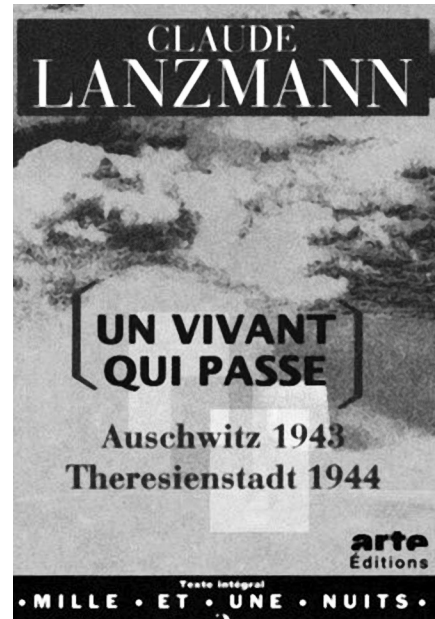
Claude Lanzmann La liebre de la Patagonia



Para la consecución de su tarea militante, Lanzmann también aplica una política concreta a la hora de obtener los testimonios del «enemigo». Por esta razón, no duda en colocar una cámara oculta en una supuesta entrevista «*off the record*» que la realiza a un SS. En el inicio mismo de la secuencia el director parece querer demostrar que de ninguna manera es un delito obtener el testimonio del SS por medios fraudulentos. De esta manera, muestra el camión desde el cual se efectúa la escucha y la filmación y la imagen es restituida con todos los índices de su obtención clandestina.

Los testimonios son entonces el vehículo privilegiado para conservar la memoria. Sin embargo, ha surgido por parte de diversos críticos el cuestionamiento sobre la realización de una película que pone en escena durante más de nueve horas un conglomerado sustancial de testimonios. Las críticas apuntan a cuestionar la pertinencia del lenguaje cinematográfico para llevar a cabo esta tarea que, en opinión de algunos, podría haber sido llevada adelante por otros medios. El debate apunta a definir cuál es el estatus específicamente cinematográfico de un filme compuesto por el montaje sistemático de testimonios. Jacques Derrida (2001) aborda esta problemática que hace a la posibilidad de representar lo irrepresentable:

Esta presentación sin representación de la palabra testimonial es emocionante porque ella es «filme». *Shoah* habría sido mucho menos fuerte y creíble si se hubiera tratado de un documento puramente audible. La



representación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace concordar ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son re-presentificados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir, espectral (sobrevivientes-aparecidos). La fuerza de *Shoah*, antes que histórica, política, archivística, es entonces esencialmente cinematográfica. Pues la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida de nuevo «ella-misma ahí». Esta inmediatez del «ello-mismo ahí», pero sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia del cine, así como del film de Lanzmann.

El dispositivo narrativo de *Shoah* se complementa con imágenes registradas por la cámara del realizador en el presente de la filmación. Estas imágenes pueden dividirse en dos grandes órdenes. Por un lado, aquellas dedicadas a representar los cuerpos y especialmente los rostros

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

de los que prestan testimonio. Estas imágenes a su vez se dividen en dos grupos. Aquellas que retratan los rostros y los gestos de los testimoniantes en su residencia actual en diversos sitios del mundo (Polonia, Alemania, Bielorrusia, Francia, Estados Unidos, Israel, etc.) y aquellas que registran el regreso de los entrevistados al lugar de los hechos.

Es en estos pasajes en que los testimoniantes reactualizan su memoria, volviendo atrás en el tiempo a partir del contacto con los espacios traumáticos, cuando el documental adquiere mayor dramatismo y emotividad. Por otro lado, encontramos otro orden de imágenes en que la cámara recorre —en un movimiento constante que privilegia los planos secuencia y los planos largos— los campos de exterminio y sus zonas aledañas. El impacto de estas imágenes se da a partir del brutal contraste entre lo narrado por los testimonios y lo que la cámara registra en la actualidad: espacios verdes, bosques, paisajes soleados, algunas pocas estructuras abandonadas. Además de adquirir una dimen-

sión trágicamente poética y de darle un tiempo al espectador para la reflexión, las imágenes registradas por Lanzmann testifican los pocos rastros que han quedado del genocidio. Con la excepción de Auschwitz, apenas hay símbolos, placas y monumentos que recuerden a las generaciones venideras lo que allí alguna vez sucedió.

En conclusión, *Shoah* es una obra paradigmática en la historia del cine documental dado que lleva adelante un proyecto que excede ampliamente cualquier tipo de objetivo relacionado a lo estrictamente cinematográfico. Sin embargo, la forma sistemática en que acomete su objetivo, la rigurosidad de sus elecciones estéticas y políticas, y la magnitud de la labor a la que se entrega su realizador, la convierten en un faro indiscutible hacia el que cualquier documental posterior debe mirar si su deseo es abordar problemáticas referidas a la memoria, a la recuperación de identidades sojuzgadas y a la desaparición forzada de personas.

***Un vivant qui passe* (1997)
y *Sobibór, 14 octobre, 16 heures* (2001)**

Las obras posteriores de Lanzmann pueden definirse como epígonos de *Shoah*. *Tsahal* (1994) es un largometraje documental de cinco horas de duración dedicado a las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI). El título de la película proviene de la abreviación del nombre de las mismas en hebreo: Tsva HaHagana LeYisrael. Aquí mantiene el método documental de su obra anterior, evitando el uso de imágenes de archivo y documentos y recurriendo a la puesta en escena de una serie de entrevistas. Se destacan entre ellas las de los oficiales que describen los horrores de la guerra de 1973.

Un vivante qui passé recupera una entrevista por demás interesante que el director no pudo incluir en *Shoah* por su extensa duración. Previendo quizás la unidad y la potencialidad que la misma tenía para documentar la posición de aquellos que aunque no fueron parte de los verdugos, colaboraron, en su medida, para que el genocidio se pueda llevar a cabo. El entrevistado es Maurice Rossel, un oficial suizo de la Cruz Roja Internacional durante la Segunda Guerra Mundial, que escribió un informe favorable de Theresienstadt, un gueto judío «modelo» que era en realidad un campo de exterminio.

El interés de esta entrevista de 65 minutos de duración se presenta a partir del *tour de force* que se entabla entre Lanzmann y el entrevistado, quien se encuentra seguro, inicialmente, de haber procedido correctamente. En el transcurso de la entrevista, las preguntas de Lanzmann irán mi-

nando el testimonio de Rossel, encontrando contradicciones y sacando a relucir aquello que se entreveía desde un comienzo: su profundo antisemitismo. La cámara centra casi exclusivamente su atención en Rossel retratado en plano americano (con algunos escasos contraplanos de Lanzmann) acercándose lentamente al rostro del entrevistado a medida que avanza el interrogatorio. Cuando la máscara empieza a desquebrajarse, el encuadre habrá adquirido la forma de un primer plano bien definido.

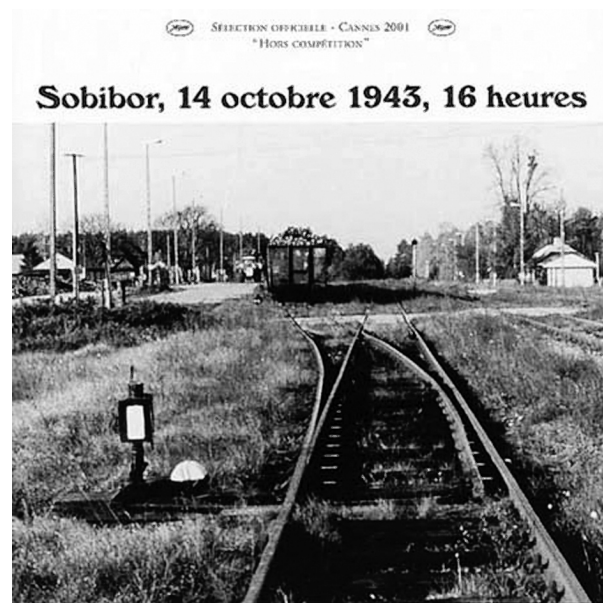
Por último, *Sobibór, 14 octubre, 16 heures*, opera de una manera similar a la entrevista con Rossel, pero registra el testimonio de Yehuda Lerner, cuyo material básico fue filmado en 1977, durante el largo rodaje de *Shoah*. De entre los muchos testimonios, encontró en Jerusalén a Yehuda Lerner, sobreviviente de una de las pocas revueltas exitosas que hubo en los campos de exterminio nazis, en Sobibór. El propio Lanzmann señala cuáles fueron las particularidades de la entrevista:

Él no tenía ganas de hablar ni yo de preguntar. La conversación cojeaba. Finalmente se le desató la lengua y me lo contó con todos los detalles. El 23 de julio de

1942 él y su familia habían sido deportados de Varsovia. Yehuda tenía entonces 16 años, era un muchacho alto y fuerte. Sus padres y hermanos habían sido llevados al campo de Treblinka, donde fueron asesinados en una cámara de gas. Él y otros muchachos judíos habían sido transportados a la región de Minsk. Era un chico muy valiente y tenía suerte. Logró escapar de ocho campos. Sobibór era el noveno campo de la muerte del que huyó.

En este caso el dispositivo narrativo es también similar al de sus anteriores filmes: relato histórico sin imágenes de archivo, largos paneos de cámara por los espacios actuales donde estuvieron los campos y rigurosas entrevistas. En el año 2001 el director viajó a Polonia y Bielorrusia para rodar en los lugares donde transcurre la narración, articulando este material con el testimonio original obtenido en 1977.

Tal como hemos analizado, Lanzmann es un intelectual que se acercó al cine documental para abordar desde el audiovisual una problemática concreta y a ella ha dedicado toda su obra. Su mérito reside en haber reflexionado teóricamente acer-



ca de las incidencias estéticas, éticas, políticas e ideológicas de las formas de representar la memoria del genocidio. Su filmografía es la plasmación práctica de un punto de vista teórico sobre la representación cinematográfica de los hechos traumáticos de la historia del siglo XX. Resta mencionar que su último documental *Le rapport Karski* (2010) está dedicado enteramente a una entrevista al resistente polaco Jan Karski e indaga en lo que podría haberse hecho para salvar a los judíos.



BIBLIOGRAFÍA

- Aprea, Gustavo, «La memoria visual del Genocidio», en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1*, Buenos Aires, Manantial, 2004
- De Baecque, Antoine y Thierry Jousse, «El cine y sus fantasmas. Entrevista a Jacques Derrida», en *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril, 2001
- Majewski, I., «Entrevista a Claude Lanzmann», en *Crónica Cultural* n° 201, Lodz, 2003
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997
- Ortega, María Luisa, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio, 2007
- Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- Williams, Linda, «Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary», en Rosenthal, Alan y John Corner (eds.), *New Challenges for Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 2005



ALAN BERLINER, ROSS McELWEE, MICHAEL MOORE Y LOURDES PORTILLO



EL DOCUMENTAL SUBJETIVO UNA VERTIENTE CONTEMPORÁNEA Y PRODUCTIVA

por Pablo Piedras

El presente artículo se aboca al análisis de una tendencia que se ha tornado progresivamente dominante en el documental de las últimas dos décadas: la inscripción de la subjetividad del realizador en las representaciones de no-ficción. En esta oportunidad, nos acercaremos a la obra

de tres documentalistas norteamericanos que han hecho de la incorporación del «yo» el centro de sus narrativas, aunque desde poéticas particulares y distinguibles. De forma completaria, analizaremos el caso de Lourdes Portillo, documentalista mexicana radicada en los Estados Unidos.



La variación de orden narrativo y representacional que significa incorporar la primera persona en la construcción significativa de un filme documental afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. Como señala Jean Breschand:

«Los cineastas se escenifican a sí mismos como parte de la investigación. A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una cuestión de moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres» (2004: 88).

Dentro del campo de los estudios sobre cine de no-ficción, es seguramente Bill Nichols quien ha diseñado —a través de un análisis sistemático del cine documental— una tipología coherente que, según sus propias palabras, intenta generar «formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes» (1997: 32). A lo largo de diversos estudios Nichols postula la existencia de seis modos en el cine documental sobre los que ya se ha reflexionado en clases anteriores: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético

(A los primeros cuatro modos documentales de representación —expositivo, de observación, participativo y reflexivo— expuestos en el libro *La representación de la realidad* (1991), el autor añade otros dos modos en su libro *Introduction to Documentary* (2001) —los modos performativo y poético, que se definen a partir de desprendimientos de los modos participativo y expositivo respectivamente—).



Según Nichols, estos modos no tienen un carácter evolutivo en la historia del cine de no-ficción, sino que coexisten en el tiempo y, a su vez, también pueden hacerlo en el interior de una misma película. Las inscripciones del «yo» en el discurso documental comprenden el campo de dos de los modos definidos por Nichols: el participativo y el performativo.

En el modo participativo el director interviene en la película como «mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales» representados (1997: 32). El realizador actúa como «agente catalizador» (expresión original de Erik Barnouw) dentro de la narración, ya que su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente reconoce que la interactividad puede repercutir de manera directa en su experiencia subjetiva y en su propia corporalidad. Como veremos más adelante, la primera persona en los filmes de Michael Moore adoptará de forma privilegiada esta modalidad.

No obstante, en términos históricos, podría decirse que uno de los primeros filmes que articulan su discurso sobre formas precisas de la primera persona, dentro del modo participativo de representación, es *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960). En este paradigmático documental, los realizadores colocan su cuerpo frente a la cámara y se cuestionan acerca de los modos mediante los cuales construirán conocimiento durante su película. Los protocolos de negociación entre los cineastas y los testimoniantes son puestos en primer plano, y los primeros resultan «agentes

catalizadores» de las historias personales narradas por el filme. Sin embargo, la transformación que los propios cineastas sufren a lo largo de la película es acotada. Siempre dentro de la primera persona, éste es un rasgo esencial que diferencia el documental participativo del performativo, como veremos seguidamente.

En el modo performativo, en cambio, hay un trastorno observable de la experiencia del director —de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas y de sus actitudes—, que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental. Este desvío tendría como propósito «subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo» y dar un mayor énfasis a «las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta». En este sentido, es esencial la diferencia de grado respecto a lo que este modo documental afirma en sus enunciados.

Siguiendo al teórico español Antonio Weinrichter, «el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación». Estos enunciados performativos no serían verificables, a diferencia de los enunciados descriptivos; «aplicando la analogía al discurso del documental: decir ‘el mundo es así’ puede ser cierto o no; pero decir ‘yo digo que el mundo es así’ escapa a este tipo de verificación» (2004: 51). Asimismo, en contraste con el modo reflexivo —eminente moderno en su construcción—, la inscripción de la subjetividad del documentalista se impone a la mostración de los procesos y mecanismos me-

diantes los cuales se construye la narración. El director literalmente «actúa», siendo una primera persona que se materializa en la escena, ya sea interviniendo con su propio cuerpo o a través de un narrador omnipresente. Este procedimiento puede rastrearse en los trabajos de documentalistas contemporáneos de diversas latitudes y estilos, como Johan van der Keuken, Chantal Ackerman, Agnès Varda, Ross McElwee, Alan Berliner, Lourdes Portillo y Michael Moore, entre tantos otros.

Podrían señalarse en el documental contemporáneo tres formas en las que la subjetividad del realizador se materializa en la pantalla, teniendo en cuenta la proximidad entre el objeto de la enunciación y el sujeto que se adjudica explícitamente dicha enunciación.

En primer lugar, se encuentran los relatos propiamente autobiográficos, en los que se establece una cercanía extrema entre el sujeto de la enunciación y el objeto de la misma. Como se sabe, la autobiografía tiene una nutrida historia como género literario y ha generado intensos debates acerca de la validez de su régimen narrativo. La autobiografía, como «estructura especular en la que alguien, que dice llamarse ‘yo’, se toma por objeto del relato», será severamente cuestionada por críticos deconstruccionistas como Paul de Man, quien la ubica en el orden de la prosopopeya, un tropo por el que se otorga la palabra a un muerto o ausente. Lo complejo de esta voz es que se trata de un tropo que hace las veces de sujeto de lo que narra sin poder garantizar identidad entre sujeto y tropo. En este sentido, De Man concluye que no hay verdad, sino una máscara que dice decir su

verdad. Aunque las apreciaciones de De Man sean significativas respecto a la validez general de las enunciaciones autobiográficas en las artes narrativas, debemos reconocer, siguiendo los planteos de la teórica Elizabeth Bruss, que:

«(...) la especificidad del lenguaje cinematográfico transgrede el discurso autorreflexivo hasta hacer que no exista un equivalente fílmico de la autobiografía literaria en el espacio ambivalente que se plantea entre enunciado ficcional y enunciado verdadero, y en el espacio de cuestionamiento de la verdad como producto de la construcción lingüística y visual».

Luego, merece destacarse que la autobiografía, en cuanto tal, presenta una relación indexial con el mundo histórico, pues pretende recuperar la experiencia de vida del autobiografiado, conexión muy similar a la que presenta el registro documental respecto al mundo histórico o empírico, debido a un fuerte predominio de la función referencial (Cuevas, 2005: 222).

En esta línea, Alan Berliner, sobre el que volveremos más adelante, construye sus autorretratos y retratos familiares, enfocando su lente hacia el pasado distante. En una de sus obras más reconocidas y lúcidas, *Nobody's business* (1996), intenta indagar sobre su historia familiar a través de la palabra de su padre. La utilización del verbo «intentar» no es casual, ya que el filme podría leerse metadiscursivamente como un documental sobre las dificultades con las que el director se encuentra para realizar un documental sobre su pa-

dre. En su trayecto, Berliner crea un compromiso de transparencia y confianza con el espectador, quien asiste a sus infructuosas tentativas por generar un diálogo al que su padre no parece estar dispuesto a prestarse. Para esto, el director se sirve de un género como la comedia, a través de una batería de recursos audiovisuales, entre los que se destaca un manejo contrapuntístico de la banda de imagen y de la banda sonora.

En segundo lugar, nos encontramos con la modalidad que denominaremos de «experiencia y alteridad». En estos relatos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, percibiéndose una especie de contaminación entre ambos niveles, resultando la experiencia y percepción del sujeto profundamente conmovida, y el objeto del relato resignificado por completo al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada.

El teórico del documental norteamericano Michael Renov denomina «etnografías domésticas» a las prácticas documentales que proponen este tipo de abordaje. Desde un enfoque profundamente relacionado con los presupuestos de la «Nueva Antropología», la etnografía doméstica es un «modo de práctica autobiográfica que empareja la autointerrogación con la preocupación etnográfica por la documentación de la vida de los

otros. Pero el otro en esta instancia es un miembro de la familia [de sangre o elegida] que sirve menos como una fuente desinteresada de investigación socio-científica que como un espejo o marco para el yo».

A modo de ejemplo de esta modalidad de la primera persona podríamos tomar dos filmes: *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2002) y *Sherman's March* (Ross McElwee, 1987). En la primera, la identidad de la directora resulta profundamente conmovida por la relación que ella establece con los hombres y mujeres que viven de la recolección de basura y desperdicios. Varda estructura su filme recurriendo a una forma ensayística en la que alterna entrevistas con reflexiones personales y



planos detalle de sus manos envejecidas y de sus cabellos grises. La vinculación con seres humanos que a primera vista pueden resultar lejanos modifica sustancialmente su subjetividad al llevarla a encontrar —tal como el título del filme lo indica— una clara correspondencia entre el mundo de los recolectores de desechos y su propia práctica como documentalista recolector de imágenes.

En el documental de Ross McElwee sucede algo similar. Siguiendo la ruta que el general Sherman emprendió durante su campaña en el sur de los Estados Unidos en tiempos de la guerra civil, el director —recientemente abandonado por su novia— emprende una búsqueda interna a través de encuentros y charlas con diferentes mujeres a lo largo del camino. De esta forma, la película se convierte en el retrato de la crisis personal del realizador y al mismo tiempo en un entretenido análisis sobre las características de las mujeres sureñas.

En tercer lugar, hallamos una modalidad que bautizaremos «epidérmica». En este caso, nos referimos a aquellos relatos en los que la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra. Se vuelve difícil distinguir en estos casos si el objeto de la enunciación es una mera excusa para mostrar de la personalidad del realizador o si la primera persona es realmente esencial para contar una historia determinada y no otra. Luego, debe mencionarse que, en algunas oportunidades, el antecedente de esta forma de la primera persona se halla en el modelo del periodismo de investigación televisivo y no en el documental de autor. A diferencia de las modalidades autobiográfi-

ca y de experiencia y alteridad, la epidérmica pareciera compartir las características del modo documental de representación denominado participativo, en contraposición con el modo performativo, continuando siempre con la terminología de Nichols.

En la variante del documental de autor se adscribirían a esta modalidad obras como la anteriormente mencionada *Crónica de un verano*, de Jean Rouch y Edgar Morin, y también *Le joli mai* (Chris Marker, 1963), en las que la escenificación del cineasta funciona como un agente catalizador de la acción. Dentro de la tendencia televisiva, se encontraría, entre otros, un cineasta como Michael Moore, que, en filmes como *Roger and me* (1989) o *Bowling for Columbine* (2002), se convierte en el portavoz de un discurso político alternativo al hegemónico, pero —como señala María Luisa Ortega— «tan seguro de sí mismo y de su poder explicativo como éste» (Ídem: 205). La voz de Michael Moore es la de un narrador «sin fisuras epistemológicas ante el mundo y su forma de interpelar a los sujetos sociales obedece no tanto a un ejercicio de preguntar y preguntarse, sino a una práctica más clásica: testimonios e interacciones al servicio de un discurso preestablecido» (Ídem).

En síntesis, el documental contemporáneo se encuentra fuertemente marcado por la aparición de la subjetividad del autor. La misma, en líneas generales, puede plasmarse en los discursos audiovisuales de tres formas: un sujeto que habla **de sí mismo** (autobiográfica), un sujeto que habla **con otro/s sujeto/s** (experiencia y alteridad o «etnografía doméstica») y un sujeto que habla **sobre el/los otro/s** (epidérmica o *personality*

films). Asimismo, debemos indicar que estas nuevas formas narrativas en el cine documental —valga la excepción del cine de Michael Moore— se hallan claramente vinculadas a los discursos de la posmodernidad, toda vez que manifiestan la imposibilidad de enunciar un conocimiento sobre el mundo o sobre el/los otro/s de manera totalizante (grandes relatos) optando por la construcción de narrativas de lo íntimo, lo familiar y lo doméstico (pequeñas historias). Entonces, se ponen en juego diversas maneras de acceder a las representaciones de la identidad y de la memoria, desplazadas de los modelos característicos del documental clásico, dado que la subjetividad es el paradigma esencial de su definición.

Los autores a los que dedicaremos las próximas líneas se mueven entonces en estos nuevos territorios del documental subjetivo, compartiendo en la mayoría de los casos el énfasis en la expresividad por sobre la referencialidad. Sin embargo, mientras Ross McElwee, Alan Berliner y Lourdes Portillo se moverán en la frontera entre la modalidad autobiográfica y la de experiencia y alteridad, Michael Moore, inscribirá primordialmente su obra en la modalidad epidérmica.

Ross McElwee: el yo y los retratos de familia

Actualmente uno de los representantes más conspicuos del documental en primera persona, inicia su carrera como camarógrafo en la red de televisión de su ciudad de origen, Charlotte (Carolina del Norte), y en la PBS (Public Broadcasting Service). Años más tarde asiste a los cursos de cine en la universidad de Stanford.



Ross McElwee

tográfica del director: la indagación sobre los caracteres de la identidad sureña de los Estados Unidos, el registro meticuloso e íntimo de su entorno familiar, la constitución de McElwee como director/personaje, la articulación de las imágenes caseras registradas con parlamentos poéticos y descriptivos de la voz over, y, atravesándolo todo, el persistente registro y reflexión sobre el transcurrir del tiempo. Entre la *home-movie* y el diario íntimo, el cine de Ross McElwee es susceptible de interpretarse como una reflexión sobre el paso del tiempo en el núcleo de una familia con personajes reconocibles que reaparecen alternativamente en cada una de sus obras. Una novela familiar.

Tras tomar estos cursos hace su ingreso a la división de cine del MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts) donde obtiene el aprendizaje en documental que marcará profundamente su futuro estilo, junto a Richard Leacock y Ed Pincus. El programa del MIT ponía su énfasis en la formación de directores alternativos, apoyando la experimentación con el lenguaje cinematográfico. En ese marco McElwee crea, además de un puñado de cortometrajes, dos medimetrajes documentales en los que se plasman las huellas de su estilo: *Charleen* (1980) y *Backyard* (1984). En el primero, el documentalista dirige su mirada hacia una figura determinante de su adolescencia y actualmente parte de su entorno de amigos: su profesora de secundario Charleen Swansea. Profesora de literatura, había inculcado en McElwee y sus compañeros el amor por el arte y cierto sentido de la extravagancia como forma de vida. Charleen, de cuarenta y dos años, madre de dos hijos y amante de un joven de veinti-

cinco años llamado Jim —en uno de sus próximos filmes, *Time indefinite* (1993) nos enteraremos que Jim se suicidará incendiando la casa de ambos— se convertirá en el centro de gravitación de toda su filmografía, funcionando como madre, gurú, musa y confidente.

Adoptando un formato participativo, el documentalista registra el entorno de su profesora durante tres cuartos del metraje para finalizar el filme con una dramática conversación con Charleen quien atraviesa una crisis nerviosa por haberse enterado de la infidelidad de su pareja.

Backyard es su primer filme autobiográfico basado en imágenes rodadas por él mismo durante los años setenta, sobre la constitución de la identidad sureña a partir de la interacción con los trabajadores negros con los que él y su familia habían convivido durante años. En este documental ya se presentan algunos de los elementos estilísticos y temáticos que configuran la poética cinema-



Sherman's March (1986) es seguramente su película más reconocida, con la cual provocó un gran impacto en el circuito de cine documental. Tras obtener un importante galardón en el festival de Sundance de 1987, esta obra logró ser estrenada con éxito de público en salas comerciales, algo que por aquel

entonces era aún menos frecuente que hoy en el campo del documental. El filme, planteado al comienzo como un documental histórico sobre las hazañas del general Sherman y los efectos que tuvo en el sur su avance durante la Guerra Civil Americana, se fue transformando en un documental sobre su propia persona, performativo, irónico y un tanto apocalíptico, centrado en la búsqueda de su amor ideal. El documental, cargado de humor, es una suerte de *road-movie* en la que el McElwee es el principal protagonista. Adoptando una cámara subjetiva y apenas mostrando su cuerpo en una toma frente a un espejo, el director recompone el camino de Sherman —a esta altura convertido en su propio alter ego— prestando especial atención a los encuentros personales.

Así, el documental tiene la estructura de un filme en proceso, en el que persiste la impronta del cine directo (recordemos que Leacock es uno de los padres cinematográficos de McElwee), ya que lo imprevisible y lo no controlado irrumpen constantemente, pero adaptados a la formulación subjetiva del cineasta. Dicha formulación se gestiona a partir de la constitución de él mismo como personaje, acentuando y deformando algunas de las características de su personalidad. McElwee se convierte sobre todo a partir de este filme en un anti-héroe, torpe, a veces irónico y especialmente simpático, que interviene e interacciona con los sujetos y la realidad que lo circunda.

La indagación sobre las figuras femeninas —el director

se reencuentra con una serie de ex-novias y amigas— se complementa con la pregunta respecto a la masculinidad. Así, tras filmar al actual novio de Karen (una de sus ex), un macho «prototípico» del sur, seguirá el rastro de Burt Reynolds, quien está en Charlotte rodando su próxima película, acosado por mujeres de todos los tipos y colores. «Como afirma Jim Lane, McElwee parece condenado a ese mismo estatus intermedio de Sherman, entre dos mundos, entre identidades conflictivas y contradictorias, incapaz de reconocerse en el espejo de la identidad masculina o cultural prototípicas».

FROM THE DIRECTOR OF "SHERMAN'S MARCH"



Love, Family, and the Search for Better Camera Angles.

"Bass McElwee is a find — an exceptionally comic filmmaking personality. He has a rare appreciation for the eccentric details of our edgy civilization."

—Seymour Chwast, *The New York Times*

"McElwee's work is equal parts Samuel Beckett, Jean-Luc Godard, and Werner Herzog. He's one of those rare filmmakers for whom the word visionary is appropriate."

—Richard Dyer, *The New York Times*

A NEW FILM BY ROSS MCELWEE
TIME INDEFINITE

Time Indefinite (1993) iba a constituirse originalmente como una secuela de *Sherman's March*, relatando la crónica del matrimonio de McElwee con la cineasta Marilyn Levine y su vida junto a ella. En cambio, la inesperada muerte del padre del di-

rector además del fallecimiento de su abuela y la pérdida del embarazo de su esposa movilizaron la película hacia derroteros diferentes. Todo esto forzó al director a utilizar metraje ya rodado para otros fines, algo que resulta nuevo en su filmografía dado que pocas veces ha trabajado con metraje no filmado para la ocasión y, cuando lo ha hecho, se trató de archivo familiar. El documental es entonces su obra más desoladora y melancólica, una reflexión sobre la muerte, el tiempo y las relaciones familiares. *Time Indefinite* puede pensarse como un ejercicio de McElwee para asumir su lugar en el mundo, su destino y reelaborar ciertos hechos de su vida pasada y presente. Según Paloma Atencia, este filme «representa una ilustración de cómo la construcción de relatos —visuales y verbales— nos ayuda a dar sentido a las experiencias vividas y cómo, al hacerlo, configuramos nuestra propia idea de nosotros mismos». Nuevamente, la reflexión sobre el yo se enlaza con el reconocimiento del otro —familiar de sangre o de hecho—, incursionando en el terreno que hemos definido como etnografía doméstica. Esto resulta bien claro en el filme cuando McElwee, tras haber sufrido las pérdidas mencionadas, es requerido por los trabajadores negros de la casa paterna para que filme su boda. El cineasta pasa a ser parte de aquella familia y se inserta en un espacio identitario complejo pero reparador. Tal como señala María Luisa Ortega, «en este devenir vital, la voz meditativa y reflexiva de McElwee se hace aún más auto-consciente en este fil-

me, interseccionándose incluso con sus monólogos ante la cámara. La muerte (de su padre, de su abuela, de su futuro retoño) irrumpe en la segunda parte del metraje para convertirse en protagonista, y el estado emocional del director provocará incluso la interrupción de una filmación que no retomará hasta el nuevo embarazo de Marilyn (su esposa)».



Six O'Clock News (1996) está impulsada inicialmente por el nacimiento de su hijo y las cavilaciones que este hecho moviliza en el realizador. De alguna manera, se trata de su filme más autorreflexivo y esto se demuestra en varias ocasiones. En la primera secuencia del documental, McElwee se pregunta sobre el estatuto del cineasta autobiográfico. ¿Cuándo comenzó su manía por la aurrepresentación? ¿Desde cuándo hay cámaras en su familia? ¿Cuál es el mundo real: el doméstico registrado por su

cámara de video o aquel mundo terrible que relata el noticiero de las seis? En la siguiente secuencia, haciendo uso de un elemento constante de su poética como el humor, el cineasta se interroga si el espejo que tempranamente recibió de regalo su bebé lo hará víctima de los mismos impulsos autobiográficos de su padre. Más adelante, después de visitar a las víctimas de diversas tragedias que los noticieros olvidan con el paso del tiempo, el director recibe en su propia casa las cámaras de un noticiero interesado en su obra. En un extremo de reflexividad casi barroco, McElwee los recibe con cámara en mano y así se mantiene durante el transcurrir de la entrevista, generando un juego de reflejos y representaciones por demás provocativo. Hacia el final del documental, ya en el colmo de la reflexión sobre el propio medio, el cineasta es convocado por dos productores de Hollywood para que filme una película de ficción sobre un director de cine autobiográfico. Por suerte, rechaza la propuesta...

Bright Leaves (2003) se trata de una meditación sobre el legado familiar. Durante un viaje a Carolina del Norte McElwee realiza una parada para visitar a su primo, abogado de profesión, cuyo hobby es coleccionar filmes antiguos en formato original. Allí su primo le muestra una película denominada *Bright Leaf* (Michael Curtiz, 1950). Según éste, el apasionado visionario interpretado por Gary Cooper en el melodrama de la Warner Bros, es una ficcionalización disfrazada de su bisabuelo, John Harvey McElwee (magnate del tabaco caído en bancarrota). El director enton-



ces emprende una investigación para saber si esto es cierto, pero obviamente, su camino no será en línea recta hacia la resolución del interrogante sino que estará plagado de digresiones sobre las herencias, la identidad social y familiar, y el propio cine de Hollywood como fuente de relatos y versiones sobre la historia. Nuevamente la «estética del fracaso» que caracteriza a toda la obra de McElwee (también de Alan Berliner) se hace presente en este filme, ya que la investigación conduce a sitios confusos, sin embargo, en el mismo ejercicio de atravesar el camino el director se encuentra con los personajes más alocados y diversos. Entre ellos, el famoso teórico e historiador de cine Vlada Petric.

Según Ortega este filme también nos habla de la adicción: a los mitos familiares, al cine y al tabaco. La última de estas adicciones permitirá otro itinerario paralelo por la cultura del sur, cuando la historia familiar se

funda con la historia industrial de la región, o McElwee visite a viejos fumadores cuyas abuelas introdujeron al consumo de tabaco a los cuatro años, esa planta que permitió a muchos vivir, pero que ahora parece sólo ofrecer para muchos el rostro de la muerte. Porque la muerte, de nuevo, planea en la película y, con ella, la melancólica reflexión del cineasta sobre la capacidad del cine para conjurarla: «registrar un acontecimiento no es preservarlo, sino conmemorar su pérdida».

In Paraguay (2008) es el último filme de McElwee sobre el que se tiene noticias. No fue posible visionarlo dado que el cineasta decidió exponerlo solo una vez en la muestra de cine de Venecia de 2008. Aborda el viaje a Paraguay realizado junto a su esposa con motivo de la adopción de su hija. A partir de ese metraje que ya tiene unos años, el director efectuó un montaje que reflexiona, una vez más, sobre asuntos referidos a la familia, la adopción, la paternidad y, sobre todo, a la configuración de la identidad.

Alan Berliner: la identidad como exploración de lo familiar

Al igual que McElwee, el autor que nos ocupa, nacido en 1956, es el productor, guionista, director y montajista de sus propias películas, pero además es un coleccionista obsesivo de todo tipo de imágenes y sonidos. Si en el caso de McElwee la base de sus obras eran las filmaciones que el mismo realizaba de forma casera, el cine en primera persona de Alan Berliner se caracteriza por las operaciones experimentales de montaje y remontaje de material de archivo audiovisual tanto propio como ajeno.



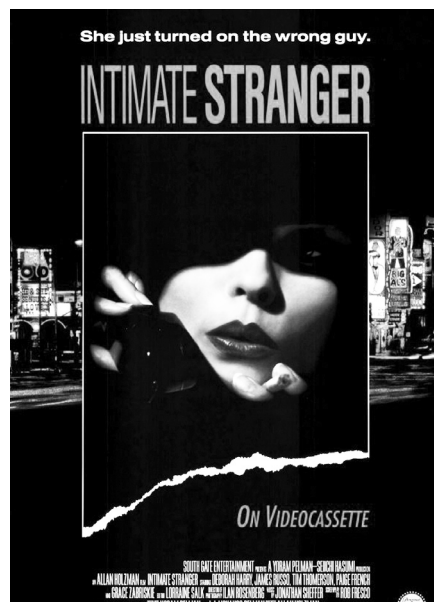
Formado en una línea vanguardista que le permite responsabilizarse de todos las fases del proceso creativo cinematográfico, lleva adelante sus estudios en la Universidad de Nueva York y más adelante en la escuela de arte de la Universidad de Oklahoma. Con cinco largometrajes en su haber es actualmente reconocido en todo el mundo como uno de los mayores referentes del documental autobiográfico. Además de su carrera como director de cine, Berliner imparte cursos de cinematografía en el New School for Social Research de Nueva York, así como realiza incursiones en otras artes como la fotografía, el video, la imagen electrónica y las instalaciones museísticas.

Tras una serie de cortometrajes experimentales, Alan Berliner se adentra en la temática familiar a través de su primer largometraje *The Family Album* (1988) confeccionado con películas domésticas de más de setenta y cinco familias norteamericanas, rodadas entre los años veinte y cincuenta, con las que construye una suerte de ciclo vital, desde el nacimiento hasta la

muerte. Ubicando en el montaje la base de su narrativa, Berliner ensaya todo tipo de contrapuntos a partir de la inserción de sonidos provenientes de diversas fuentes, así como de músicas que ejercen anclajes significativos sobre la banda de imágenes apropiadas. La operación central de la película genera una interesante relación entre las imágenes públicas y las privadas, dado que el realizador con la misma acción de remontaje y confección del filme coloca en dominio público una serie de imágenes que fueron filmadas con un objetivo eminentemente privado. Esta práctica le permite al filme convertirse en una reflexión sobre los hábitos socio-culturales norteamericanos de la primera mitad del siglo XX. Desde este punto de vista, la obra es susceptible de caracterizarse como una autobiografía colectiva.

El cineasta inscrito en la tradición de la vanguardia norteamericana es un cultor de la técnica del collage, al experimentar con texturas, contrastes y asociaciones visuales y sonoras. Podría decirse que Berliner le otorga una «segun-

da vida» a las imágenes, ya que adquieren un sentido en el nuevo montaje que inicialmente no tenían. En otras palabras, Berliner se autodefine como un alquimista, dado que transforma viejos objetos, sonidos e imágenes en formas y significados nuevos.

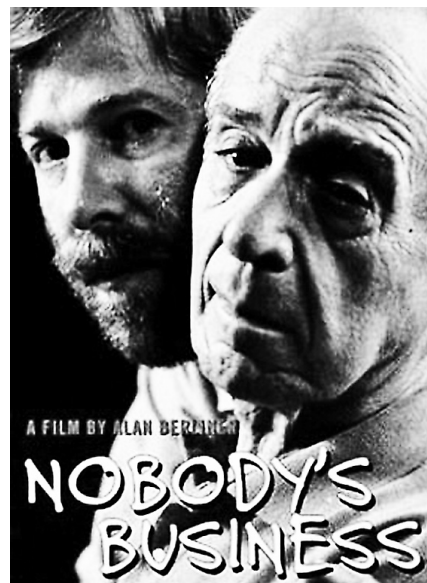


En *Intimate Stranger* (1991) tras la muerte de su abuelo materno, dirige la mirada hacia su propia familia para realizar una película con el material de archivo que su abuelo había acumulado a lo largo de su vida. El filme es un retrato de Joseph Cassuto, emigrado a los Estados Unidos desde Egipto tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que pone de manifiesto el interés del director en la búsqueda, a través de su familia, de una identidad propia en un país caracterizado por la inmigración.

Abuelo materno de Alan Berliner, Cassuto era un judío de origen palestino que vendía algodón a los japoneses en Egipto antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando las tropas de Hitler estaban a pocas millas de distancia de Alejandría, la familia de Cassuto se dividió para

reunirse en Nueva York después de la guerra. Pero Cassuto permaneció allí y se trasladó a Japón para pasar once meses al año, abandonando virtualmente a su esposa e hijos en Estados Unidos, mientras continuó sus negocios y un *affaire* amoroso de por vida con la cultura japonesa.

En este filme Berliner adopta la narrativa autobiográfica que persistirá en su obra posterior. Si bien el protagonista de las imágenes —Joseph Cassuto— no es el narrador, ese papel es asumido por su nieto para reflexionar sobre sus orígenes culturales y familiares. En línea con lo dicho, Javier Hernández Ruiz señala que: estamos ante un protagonista ausente, desaparecido, cuya memoria es avocada por su nieto convertido en director. No existe un relato en primera persona explicitada, pero de alguna forma ese deíctico es ocupado por el propio Alan Berliner en la medida que vampiriza la subjetividad de su abuelo. En ese sentido estaríamos ante una narración 'autodiegética por delegación' que pone en juego un pacto autobiográfico que, no obstante, funciona con la misma operatividad.

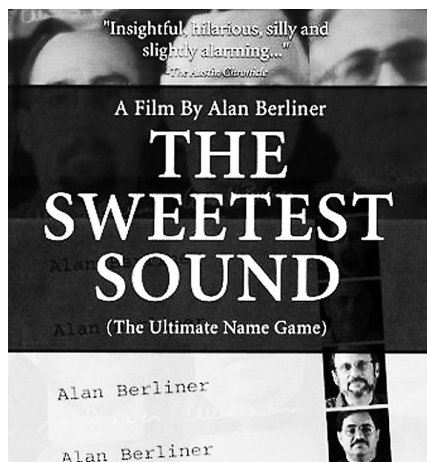


Nobody's Business (1996) es la obra emblemática de Alan Berliner, premiada en múltiples festivales de cine a lo largo del mundo y que lo condujo a la Argentina, donde se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), en ocasión de un ciclo de cine documental.

El director centra esta película en la figura de su padre, Oskar Berliner, a partir del cual construye un puntilloso, a veces hosco y también sarcástico, relato de la historia familiar. La conclusión de la investigación es una biografía incisiva cargada de humor sobre la conflictiva relación entre padre e hijo, así como una interesante semblanza de la historia de los inmigrantes en Estados Unidos. En última instancia este complejo retrato de su padre es un encuentro entre pasado y presente, el resultado de una colisión generacional donde la cotidianidad de la vida familiar adquiere nuevos sentidos. Las entrevistas están llenas de acidez, ironía y, sobre todo, sinceridad. No se trata de un documental que un cineasta dedica a un ídolo, sino de una conversación (o combate, como lo sugieren los inserts de dos pugiles sobre el ring) de hombre a hombre, de padre a hijo, donde el único inconveniente es que el padre no sabe por qué su hijo gasta su tiempo haciendo documentales y vive de becas en lugar de tener un «trabajo común». Según María Luisa Ortega: el debate generacional es también una confrontación sobre las fronteras entre lo público y lo privado. De nuevo, como en buena parte de este tipo de cine, aunque bajo diferentes formas, la negociación y la discusión sobre qué mostrar públicamente y qué es lo que pertenece a la esfera de lo privado se con-

vierte en el signo autorreflexivo central de la representación.

Tal como ocurría en la filmografía de McElwee, el entorno familiar se consolida en este filme —ya había surgido en la obra anterior— como un grupo de viejos conocidos que los espectadores se reencontrarán en las películas subsiguientes. Entonces, el propio Alan Berliner, así como su padre Oskar, su madre y su hermana, se constituyen en tanto personajes que configuran un sistema —con conductas esperables y caracteres reconocibles— no tan diferente al constituido en un filme de ficción o en una novela por entregas.



The Sweetest Sound (2001) es quizás el documental más lúdico e hilarante de Berliner, construido a partir de una obsesión que entronca perfectamente con sus cuestionamientos recurrentes: ¿Qué otras personas llevan su nombre y apellido? ¿Hay algo que lo emparente con estos seres desconocidos? ¿De qué forma nos determina esa etiqueta que nos colocan al nacer y debemos cargar toda la vida? Obviamente, el sonido más dulce, para un cultor de documental autobiográfico es su propio nombre.

Decidido a enfrentar el síndrome del mismo nombre, el cineasta

se lanza a la búsqueda de socios, para terminar encontrando que Alan Berliner es un abogado en Columbia, Alan Berliner es un trabajador social en Seattle, Alan Berliner es un célebre fotógrafo de Los Ángeles, Alain Berliner es un director de cine francés. En resumen, Alan Berliner es tantos otros más. Para conjurar este mal que lo aqueja el director, haciendo gala de la performatividad que caracteriza a buena parte de los documentales subjetivos, convoca a gran parte de sus homónimos a una cena en su casa. Una vez que están todos allí y a través del método de la encuesta, el cineasta efectúa mediante un montaje de sus testimonios, una asombrosa reflexión sobre las marcas del nombre en la personalidad y en la biografía.

Entre los procedimientos formales, se destaca en este documental un especial protagonismo del grafismo. Como no podía ser de otra manera, el nombre «Alan Berliner» es descompuesto y recompuesto de mil maneras a lo largo del filme.

El último documental de Berliner, *Wide Awake* (2006) ahonda en el tema de la identidad utilizando sus problemas de insomnio como motivo, y con el nacimiento de su hijo como segundo asunto argumental, que en la parte final se convierte casi en más protagonista. La película fue producida por la HBO. En *Wide Awake* Berliner pone en juego todas las señas de identidad que han conformado su cine: un asunto cotidiano y personal, que se extrapola a meditaciones de carácter universal; un documental genéricamente fronterizo, que mezcla lo performativo, lo autobiográfico y lo reflexivo; un montaje poderoso, lleno de ritmo y potencialidad semántica; el inteligente uso del sonido; y el



collage de elementos (desde metraje de archivo hasta recortes de periódicos). Todos estos procedimientos están dirigidos a ensayar una estructura documental que refleje los bucles del insomnio que padece.

Como conclusión, coincidimos con Hernández Ruiz cuando indica que *Wide awake*: corona una de las trayectorias más consecuentes de la no-ficción contemporánea y una de las más interesantes en el capítulo del celuloide autobiográfico. Si el cine clásico elevó al hombre común a categoría de héroe y protagonista, Alan Berliner ha descubierto el hombre común de carne y hueso, inmerso en su cotidianidad y ha indagado en sus raíces. Todo ello servido en una propuesta en forma arriesgada, original y distintiva. No es para nada un legado magro.

Michael Moore: un videoactivista mediático y controvertido

Nacido en 1954, activista político, periodista y cineasta, Moore es seguramente uno de los directores de cine documental más reconocidos internacionalmente por el público no especializado.

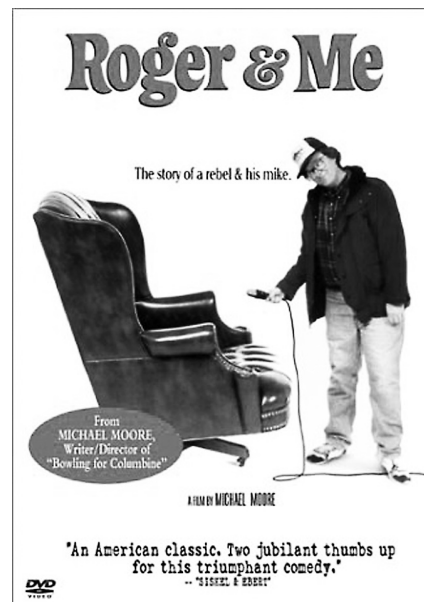
Criado en el seno de una familia católica de origen irlandés,



Moore, tras pasar brevemente por un seminario diocesano, se inmiscuyó en asuntos sociales y políticos desde su adolescencia, participando en la junta escolar de su instituto e integrándose en los Eagle Scouts, en donde denunció el proceder de varias empresas con poco respeto por el entorno natural. Después de pasar por la Universidad de Michigan, el cineasta abandonó la academia para trabajar como editor y redactor en *The Flint Voice*, publicación desde la cual dio inicio a una lúcida carrera como comentarista político. A mediados de los años ochenta Moore pasó a ocuparse de la edición de *Mother Jones* en San Francisco, revista de la cual fue despedido tras rechazar la publicación de un artículo en contra de los sandinistas en Nicaragua escrito por Paul Berman. Con el fin de la década y gracias a su película *Roger & Me* (1989) consiguió relevancia en los Estados Unidos, logrando críticas favorables a su primer y punzante trabajo cinematográfico que había sido financiado con la indemnización otorgada por los propietarios de *Mother Jones* tras su despido.

A partir del éxito de *Roger & Me*, Michael Moore combinó la dirección de series para la televisión como *The Awful Truth* o *TV Nation* con la producción independiente de documentales de denuncia del sistema económico y sociopolítico estadounidense, a través de su propia productora, Dog Eats Dog Films. Su perfil como documentalista y video-activista político se encuentra más vinculado a cineastas como Morgan Spurlock (*Supersize Me*, 2004) o Judith Heldman (*Blue Vinyl*, 2002) que a los autores de documentales que hemos analizado hasta el momento.

Además de su carrera como cineasta, publicó varios libros que ahondan en los intereses y obsesiones abordados en sus documentales, entre los que se pueden mencionar *Estúpidos hombres blancos* (2001) y *¿Qué has hecho con mi país, hombre?* (2004).



Roger & Me es una obra clave para comprender la progresiva visibilidad que el cine documental ha ido teniendo a nivel comercial desde fines de la década del ochenta. El éxito y las controver-

sias acaecidas en torno al primer documental de Michael Moore le brindaron al género la posibilidad de tener una mayor presencia en los festivales internacionales de cine, en las cadenas de televisión y en los mismos circuitos comerciales. Aunque la difusión de documentales dista mucho de acercarse a la de películas de ficción, es indudable que más allá de sus méritos e inconvenientes, la opera prima de Michael Moore le abrió las puertas de las salas cinematográficas a un género que, con anterioridad, rara vez lograba incorporar alguna de sus producciones al circuito convencional.

El documental aborda la declinación económica de Flint, Michigan —lugar de nacimiento del director— provocada por el cierre de las plantas de General Motors en esa ciudad. La línea narrativa sigue a Michael Moore, convertido en una suerte de periodista-investigador, en sus intentos por hablar con Roger Smith, presidente de General Motors, para mostrarle los terribles efectos de su decisión.

Para su análisis de las devastadoras secuelas del capitalismo salvaje en los Estados Unidos, Moore se vale de diversos recursos cinematográficos que refinará y extremará en el resto de su filmografía: una recurrente voz off en primera persona que tiende a explicar todo lo que sucede en el filme; la inscripción de su propio cuerpo en las entrevistas; la utilización de un equipo reducido que, cámara en mano, ingresa (o intenta ingresar) a cada una de las instituciones y corporaciones que se critican sin previo aviso; y la formulación de un montaje de choque que se entronca directamente con el documental político militante de Emile de Antonio, articulando imágenes y sonidos provenientes de diversos oríge-

nes (noticieros, filmes de ficción, registros en vivo, grabaciones caseras, recortes de prensa, grafismo, emisiones radiofónicas, etc.).

Toda esta batería discursiva suele confluír en los filmes del realizador norteamericano en una estructura persuasiva, en tanto y en cuanto, los diversos procedimientos formales se organizan en pos de convencer y concientizar al espectador respecto a un determinado problema que Moore ya tiene analizado y procesado previamente a la producción del documental. En otras palabras, el cineasta tiene una tesis prefijada sobre lo real y construye sus filmes para probarla y transmitirla a un amplio sector del público.

Roger & Me como los posteriores relatos de Michael Moore valida su discurso sobre lo real a partir del reconocimiento de la personalidad pública del director. Ser un activista mediático famoso, ferviente opositor de los gobiernos republicanos y conservadores, la brinda a Moore la licencia para organizar sus materiales de una manera lúdica, dinámica y espectacular, sin tener que justificar en términos éticos o estéticos, algunas de sus elecciones. Nos encontramos entonces con una narrativa en primera persona que adopta varias de las características del documental expositivo tradicional, pero además invierte muchas de sus energías en reforzar el carácter de entretenimiento y espectáculo del documental.

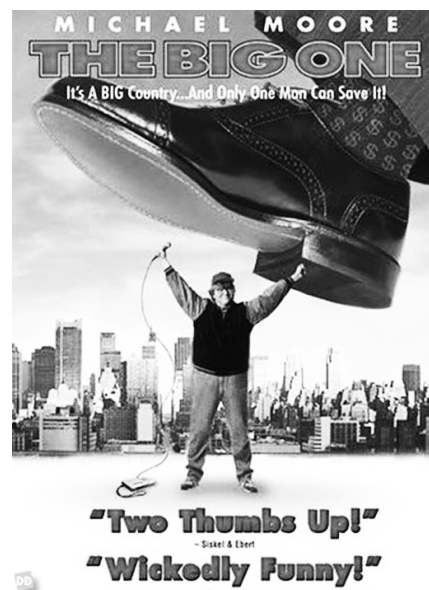
Aunque las críticas desde el campo de los estudios sobre cine documental hacia Moore son recurrentes en cada uno de sus filmes, cabe señalar que su obra busca por sobre todas las cosas impactar a un público masivo de clase media. No

se nos ocurren muchas otras maneras de «tocar» al norteamericano medio a gran escala y hacer circular los problemas que según Moore acucian a la sociedad norteamericana contemporánea.

Entre las críticas que recibió esta obra se destacan particularmente las de Harlan Jacobson y Pauline Kael. En una entrevista publicada en *Film Comment*, el primero lo acusaría de manipular fechas y cronologías —la omisión de la fecha exacta de la visita de Ronald Reagan, aún como candidato y no como presidente, a los trabajadores en paro o de los proyectos de desarrollo de la ciudad, que se retrotraían a 1978— y datos —la cifra de 30.000 despidos insertada como titular de las noticias de la CBS referida a toda la industria y no solo a Flint. En la respuesta de Michael Moore se percibe una de las claves de lectura de todos sus filmes, así como también sus limitaciones y riesgos en términos de cine documental. Para el realizador norteamericano, la rigurosidad es prescindible dado que más allá de su formato documental, se trata de una película. En otras palabras, la argumentación de Moore coloca el fin por encima de los medios cuando de acción política se trata.

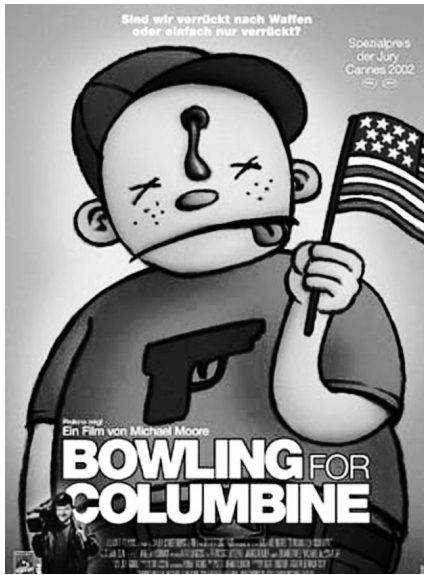
En una reseña publicada en el diario *New Yorker*, la famosa crítica norteamericana señalaría rotundamente: He oído decir que el documental amarillista *Roger & e* de Michael Moore es punzante y *volteriano*. He leído que Michael Moore es un «satirista de la era Reagan de talante similar a Mencken y Sinclair Lewis» y «un incontenible humorista nuevo en la tradición de Mark Twain y Artemus Ward». Pero la película que he visto es huera y tendenciosa, un ejemplo de demagogia *gonzo*

que me hizo sentir vulgar por reírme con ella [...] (*Roger y Yo*) hace algo que resulta muy ofensivo desde el punto de vista humano: utiliza su izquierdismo con una actitud de superioridad. Los miembros del público pueden reírse de gente común de clase trabajadora y al mismo tiempo sentir que adoptan una posición políticamente correcta.



Tras realizar *The Big One* (1997), un documental que denunciaba la explotación de las multinacionales estadounidenses en países del Tercer Mundo y las desigualdades económicas existentes en su propio país, el éxito internacional definitivo le llegaría con *Bowling for Columbine* (2002). El filme aborda en líneas generales el tema de la violencia en Norteamérica, encontrando su epicentro en la terrible masacre del Instituto Columbine acaecida en Colorado el 20 de abril de 1999. Moore efectúa una serie de preguntas que utilizará como guía narrativa: ¿Por qué 11.000 personas mueren cada año en Estados Unidos víctimas de las armas de fuego? ¿Es tan diferente Estados Unidos

de otros países? ¿Qué es lo que le diferencia de otros? ¿Por qué Estados Unidos se ha convertido en autor y víctima de tanta violencia? Los diferentes «periodistas» y opinólogos mediáticos parecen tener las respuestas: la culpa es de Satán, de los videojuegos, de las películas de acción o del mismísimo rockero Marilyn Manson.



Sin embargo *Bowling for Columbine* no es una película sobre el control de la venta de armas sino sobre el terror que se les inculca día a día los habitantes del país y los doscientos ochenta millones de norteamericanos felices de tener el derecho de poseer un arma constitucionalmente protegida. Moore hace desfilar ante su incisiva y cuestionadora cámara a los supuestos «culpables» (Marilyn Manson, los jóvenes agresivos, etc.) y a los seguros culpables según la óptica del realizador (Charlton Heston, George W. Bush, los responsables de los supermercados que venden balas y armas en sus góndolas como si fueran galletitas, etc.).

La narrativa de choque y agitación como rasgo de estilo del

cine de Moore adquiere en este filme ribetes ciertamente asombrosos en algunas secuencias. Por ejemplo, en el montaje contrapuntístico entre la banda de imagen y la de sonido en el que una serie de imágenes de archivo que describen las nefastas intervenciones norteamericanas alrededor del mundo (Nicaragua, Panamá, Chile, Vietnam, Afganistán, y tantas otras) son acompañadas por el tema musical «What a Wonderful World» en la clásica versión de Louis Armstrong. Asimismo, la búsqueda de intervenir sobre lo real provocando cambios mensurables en el entorno, denota un nivel de performatividad que Moore se encarga de subrayar y registrar en cada uno de sus filmes.

En *Bowling for Columbine* se destaca particularmente la secuencia en que concurre a las tiendas K-Mart junto con dos supervivientes de la masacre (lisiados y con balas en sus cuerpos) para solicitar a los responsables que retiren las balas de la bateas para la venta al público y conseguirlo.



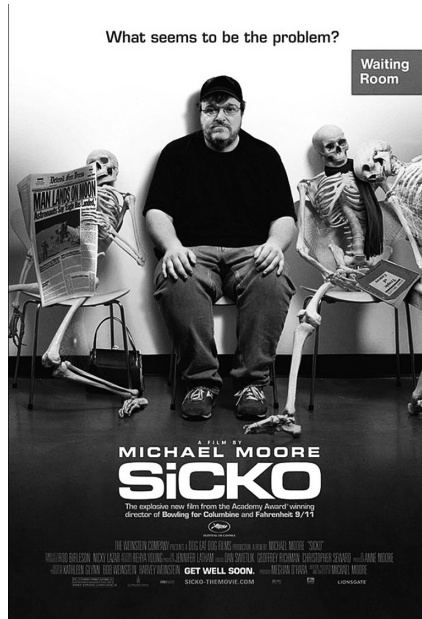
Fahrenheit 9/11 (2004) habla sobre las causas y consecuencias de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, haciendo referencia a la posterior invasión de Irak liderada por ese país e Inglaterra. Además, intenta determinar el alcance real de los supuestos vínculos entre las familias del presidente de los Estados Unidos en el momento de los atentados, George W. Bush, y los Bin Laden, acaudalada familia de Osama Bin Laden. A partir de ahí, el documental brinda pistas sobre las verdaderas razones que han impulsado al gobierno de Bush a invadir Afganistán en 2001 e Irak en 2003, acciones que corresponden más a la protección de los intereses de las petroleras norteamericanas que al deseo de liberar a los respectivos pueblos o evitar potenciales amenazas.

Este filme de Moore registró un éxito inusitado en los Estados Unidos y en el mundo, ya que fue estrenado pocos meses antes de las elecciones presidenciales y se convirtió hasta el día de la fecha en el documental más visto de la historia de los Estados Unidos, recaudando alrededor de 120 millones de dólares y proyectándose en 2000 salas. Un hecho que contribuyó a su inmensa campaña publicitaria fue la negativa de la Disney Corporation (que tenía los derechos de distribución del filme) a estrenar y la posterior distribución de los cofundadores de Miramax que lo promocionaron con el siguiente eslogan: «El filme que no quisieron que veas». Entre los múltiples premios y escándalos que este documental suscitó alrededor del mundo se destaca la obtención de la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

El análisis de Ortega resulta revelador para comprender el modo en que Moore construye su representación: la voz y el discurso de Moore en la narración ocupan el centro estructural del relato, reforzando su retórica expositiva cerrada y su impronta editorial sin paliativos, y relegando su figura performativa e interventora a momentos más puntuales y contraponiendo en sus apariciones los dos tonos entre los que oscila, a veces de manera abrupta, el filme: la sátira y el humor con la empatía y la compasión. En su vena característica de activista, destaca su lectura a través de un megáfono, y mientras circunda el Capitolio en un carrito de helados, de la Patriot Act o su emboscada a los miembros del congreso para que alisten a sus hijos en la guerra de Irak.

Según la misma autora, la retórica de la emoción prima por sobre los discursos de sobriedad tradicionalmente asociados al cine documental, de ahí que en este camino, la tensión entre el humor y la emoción en la que *Fahrenheit 9/11* se mueve, sea el más acabado ejemplo de la deriva de Moore hacia el pasquín libertario como gesto político. Un gesto que sin duda nos hace disfrutar en la butaca como ciudadanos y habitantes de un mundo contemporáneo que desearíamos transformar, pero quizás no tanto como espectadores reflexivos en busca de experiencias cinematográficas que nos desvelen otros territorios ignotos.

Sicko (2007) y *Capitalism: a Love Story* (2009) son a nuestro entender dos filmes menores de Moore, en la medida en que no presentan innovaciones a nivel



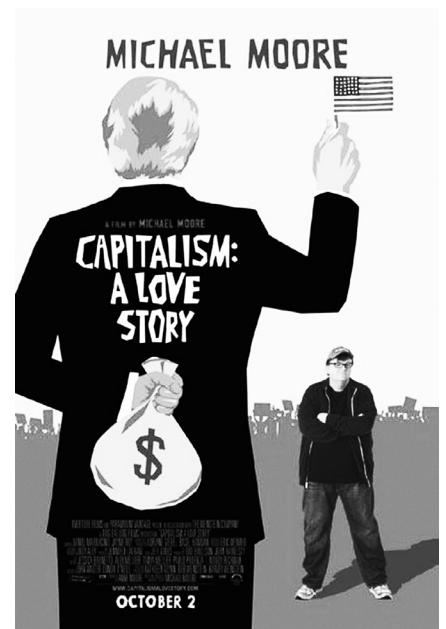
de la estructura narrativa, como así tampoco en sus modos de representación documental.

En *Sicko*, se encarga de analizar y criticar el sistema de salud de los Estados Unidos, una preocupación que ya había aparecido esbozada en *Bowling for Columbine*. Además de contar que en el país más rico del mundo hay más de cuarenta millones de personas sin asistencia sanitaria, se centra en los doscientos cincuenta millones que con su servicio de salud pago deben padecer las cruentas estrategias de las empresas aseguradoras para no afrontar los gastos de sus usuarios valiéndose de artilugios legales avalados por el propio gobierno de los Estados Unidos. Llegando a límites de amarillismo y efectismo difícilmente igualables, la película se convierte en un desfile de desgracias e injusticias sufridas por los ciudadanos norteamericanos ante el desamparo de regulaciones que los protejan.

Capitalism: a Love Story es una denuncia extensiva al sistema capitalista de Wall Street, en una mirada que analiza la crisis

financiera mundial y la economía estadounidense en plena transición entre la administración entrante de Barack Obama y la saliente de George W. Bush. En este documental reaparece la problemática del sistema de salud pública y privado norteamericano, pero esta vez, un decepcionado Moore critica también la «debilidad» o falta de fuerza política de la gestión de Obama al no poder sacar adelante el nuevo proyecto sanitario sin cercenarlo con brutales limitaciones impuestas por las corporaciones y los grupos de poder.

Veinte años después del estreno de su primer largometraje



documental, algo parece estar agotándose en el sistema narrativo y representacional de Moore. Aunque el éxito comercial sigue acompañándolo en la taquilla (en forma decreciente), los analistas y estudiosos del cine documental han ido dejándolo progresivamente al margen de sus reflexiones. Habrá que esperar sus próximas obras para vislumbrar el futuro de este particular documentalista estadounidense.



Lourdes Portillo: la identidad está en la frontera

La realizadora mexicana, nacida en Chihuahua en 1944 y radicada desde los trece años de edad en Estados Unidos, Lourdes Portillo Ruiz, es el último exponente del documental subjetivo que analizaremos en este artículo. Aunque su productividad dentro de esta línea documental no sea tan importante como la de los autores norteamericanos abordados, Portillo presenta la particularidad de ser una de las directoras latinoamericanas con una trayectoria notable en el cine documental, así como una pionera en el uso de la primera persona en el cine documental de la región.

También Portillo es considerada una de las figuras más representativas del denominado cine chicano. Su compromiso político y su alto grado de experimentación formal comienzan a gestarse a partir de su militancia en la agrupación fílmica marxista Cine Manifest y sus estudios

en la maestría en cine en el San Francisco Arts Institute, a lo largo de la década del setenta.

Entre los años 1983 y 1986 codirige junto a la directora argentina Susana Blaustein Muñoz uno de los primeros filmes sobre las Madres de Plaza de Mayo. *Las madres* fue nominado como mejor largometraje documental de la Academia Norteamericana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Más tarde realiza el cortometraje experimental en video *Columbus on Trial* (1992) y el documental *Mirrors of the Heart* (1993), episodio de la serie «Americas», que completan con los dos films anteriores una vertiente de la filmografía de Portillo interesada en problemáticas sociales latinoamericanas.

El medimetraje *La ofrenda* (1986-1989) también codirigido junto a Blaustein Muñoz, demarca una primera aproximación a México en el cine de Portillo, quien se reencuentra con este espacio nacional, personal y cultural de un modo más frontal en *El diablo nunca duerme* (1994). En la misma línea se encuentra una de sus últimas obras *Señorita extraviada* (2002), una investigación incisiva sobre la desaparición y asesinato de mujeres jóvenes en Ciudad Juárez. Entre

otras películas, su filmografía se completa con el cortometraje de ficción *Vida* (1990), la videoperformance *Sometimes My Feet Go Numb* (1997) y el espectáculo multimedia *13 Days* (1997).

Después del terremoto (1979 - codirigida con Nina Serrano) es uno de sus primeros cortometrajes documentales en el que es posible percibir algunas de las problemáticas que la autora retomará en sus futuros trabajos. El filme está centrado en la figura de Irene, una inmigrante ilegal de Managua, que trabaja como sirvienta en San Francisco y se encuentra inesperadamente en la ciudad californiana con Julio, su prometido, que en el país centroamericano ha sido víctima de torturas por parte de la dictadura de Anastasio Somoza. Desde un punto de partida ideológico muy claro, Portillo articula una exposición didáctica de las preocupaciones políticas de la izquierda nicaragüense con una historia amorosa, propia del melodrama, en la que Irene desarrolla una mayor conciencia de su independencia como mujer y Julio aparece situado en la tensión que se genera entre sus posiciones políticas progresistas del ámbito público y sus actitudes un tanto machistas de la



El diablo nunca muere

Señorita extraviada.



que los gobiernos y el estado no quieren escuchar. Sin duda una de las más importantes cineastas norteamericanas y latinas de su época, Portillo reafirma con *The Devil Never Sleeps/ El diablo nunca duerme* el sentido del humor como el arma más importante y eficaz del compromiso político contemporáneo.

Por último, en *Señorita extraviada* la realizadora chicana retorna siete años más tarde a Ciudad Juárez para seguir la huella de

los secuestros, violaciones y muertes de más de doscientas mujeres. Acudiendo nuevamente al dispositivo de la entrevista, el documental indaga en las relaciones entre sexualidad y violencia en la zona fronteriza. Para construir la intriga esta vez la cineasta echa mano a procedimientos narrativos diversos a los de su filme anterior: el conjunto de técnicas que perturban la imagen de la corrupta ciudad globalizada incluye una serie de primeros planos de las fotos de las desaparecidas

y sus madres; el uso insistente de la cámara lenta para enfatizar la presencia femenina; y, por fin, la música coral que suena a un réquiem para encuadrar la postura del filme como llanto por las desapariciones y muertes de las mujeres de la frontera. Los elementos del melodrama, tan prominentes en *El diablo nunca duerme*, están ausentes aquí, reemplazados por otros elementos de la cultura de masas —las primeras planas de la prensa, los noticiarios televisivos y la imaginación popular— que sirven como un filtro a través del cual la comunidad llega a entender la tragedia que transcurre.

Como hemos visto, Lourdes Portillo es una de las representantes más relevantes del documental subjetivo como medio para indagar en identidades de género, nacionales y políticas. Sus preocupaciones sociales, políticas y narrativas serán retomadas por otras jóvenes realizadoras de documentales latinoamericanas como Albertina Carri, Renate Costa y Viviana García Besné .



BIBLIOGRAFÍA

- Barnow, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2002
- Breschand, Jean, *El documental*, Barcelona, Paidós, 2004
- Bruss, Elizabeth, *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*, Paris, Poétique 56, 1983
- Cuevas, Efrén, «Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica», en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005
- Cuevas, Efrén; Alberto N. García (eds.), *Paisajes del yo*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2007
- D'Lugo, Martín, «La frontera en tres documentales de Lourdes Portillo», en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Nº 18, Madrid, Segundo Semestre, 2003.
- Newman, Kathleen, «El diablo nunca duerme», en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001
- Ortega, María Luisa, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio, 2007
- Ortega, María Luisa, «Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo», en Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B/Festival Internacional de Cine de las Palmas, 2008
- Renov, Michael, *The Subject of Documentary*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004

ENTRE VISTA CON ERIK GANDINI

zoom in

por Jorge Molina, Joel del Río y Loipa Calviño
Traducción: Yuri Montano Abiague

Jorge Molina: Quiero que empecemos, haciéndote una pregunta muy directa. Cuando yo vi *Sacrificio*, salí con un sabor muy raro. De momento sentí que tomabas partido por Ciro Bustos, un poco como para salvarlo, para librarlo de la responsabilidad histórica que le achacan por la muerte del Che Guevara, y así echarle toda la culpa a Régis Debray. Personalmente, creo que ambos pactaron, ambos hablaron... Sentí que querías limpiar la figura de Bustos. ¿Por qué?

Erik Gandini: Primero que todo, yo no hago cine para ser neutral, no me interesa ser neutral. No soy una cámara de vigilancia. Mientras más siento, mientras más opiniones tengo o más sé sobre un asunto, más interesante es mi trabajo. No creo que el documental, por definición, deba ser neutral como el periodismo y menos, como una investigación histórica. Yo, como documentalista, me doy la libertad de ser completamente subjetivo y de tomar partido.

En el caso de *Sacrificio* en particular sí, Ciro Bustos me daba mucha pena porque todos los



libros que leí cuando hicimos la investigación usan este personaje como en un drama en el cual se busca un villano. Y para mí, así se debía contar esta historia: no como mera historia real, sino como un drama. Había una necesidad de reconstruir la historia de la muerte del Che Guevara en Bolivia casi como en el Evangelio: Jesús, los apóstoles y Judas.

Pero la realidad no es así: una cosa es la ficción, otra cosa es el Evangelio, la realidad tiene muchos más matices. Por eso creíamos que teníamos el derecho de poner en tela de juicio esa historia. A Ciro Bustos se le acusaba de ser un cobarde y el único culpable de la muerte del Che, un peso que para una persona es bastante grande de soportar. No sé lo que sucedió, nadie sabe qué sucedió exactamente en Bolivia. Lo único que sé es que a él se le trató injustamente en esta historia; por lo menos, de parte de quienes la escribieron.

También hay una cultura alrededor de la figura de la revolución, que pide un superhombre. Es decir, que si no eres un superhombre, entonces eres culpable. Y esta es una cultura, como me dijo el propio Ciro Bustos: «La revolución se come a sus hijos». En esto hay algo muy duro, muy violento, porque los seres humanos, al final, son seres humanos.

Loipa Calviño: Yo también vi *Sacrificio* y me gustó, pero por algo en específico y es el tema de la verdad a la hora de realizar un documental. Tú nos decías: «Yo no hago cine para ser neutral». Podrías hablarnos, no sólo sobre tu trabajo en particular, sino sobre el ejercicio del documental.

EG: Mis documentales se basan en materiales verdaderos, materiales de la realidad. De hecho, no me interesa presentar la realidad tal como es, como si dijera, «Yo pongo una cámara aquí y grabo, y les voy a mostrar cómo es la realidad». Me interesa presentar la realidad como la siento. Y pienso que cuando ustedes ven un filme, uno de mis filmes, nuestro acuerdo es muy claro: es un acuerdo entre el espectador y yo. Está la música, el montaje, la manipulación de la imagen, pero esto no está escondido, sino que es algo muy abierto.

Creo que, al ver uno de mis documentales, debes pensar que se trata de una posición muy personal, pero sincera. Por lo tanto, depende de ustedes como espectadores creer si es veraz o no.

Por ejemplo, si tú ves un producto de un telenoticiario o una investigación periodística, el acuerdo es directo. El deber del periodista es ser totalmente veraz: tiene que citar sus fuentes, ofrecer los mejores argumentos, debe ser muy preciso, muy acertado. Eso es el periodismo. Repito, el documental es una forma completamente diversa, por-

que, desde el inicio, propone un acuerdo diferente. Por supuesto, sí nos ocupamos de historias reales; es decir, de esta cuestión de la verdad. Pero a mí me interesa una verdad cinematográfica, una verdad emotiva, lo que Herzog llama una «verdad estética». Si hubiese querido ser periodista o investigador histórico habría escogido esas carreras.

Joel del Río: A propósito de esto, es frecuente la polémica acerca de las diferencias entre el reportaje y el documental, ¿qué tú crees que diferencia, privilegia o distingue al documental de un reportaje? Porque en un caso como el de Santiago Álvarez, por ejemplo, parece que se confundieran...

EG: Cuando era estudiante en la escuela de cine, existía una tendencia a mantener el documental dentro de la neutralidad. Nos enseñaban a no usar música, a no editar demasiado, a quitar algunas preguntas de la entrevista, para dar la impresión de que uno no estaba allí. Desde entonces, el documental ha tomado una dirección muy interesante, una



dirección muy creativa y, en particular, mucho más personal. El documental político, también es una forma muy personal. Michael Moore por citar un caso. Entonces hay que ser muy precisos y muy sinceros tratándose del género con el cual trabajamos.

Me gusta mucho que el documental sea una forma abierta, porque, apenas se nos imponen reglas, se pierde un potencial de creatividad, y eso realmente es una lástima. Por eso, cuando una persona ve mis documentales, quiero que esa persona capte rápido: este es un documental creativo, personal, subjetivo y que representa mi punto de vista.

JM: Pusiste de ejemplo a Herzog. Ahora, en el documental que tú realizas, en el que has creado como estilo propio, hay una característica en la cual te apoyas mucho y es en el montaje con cierta deuda a la generación MTV, contraponiéndolo con el tipo de montaje de Herzog, que es más contemplativo ¿Por qué te interesa tanto ese montaje? ¿Es por la vida moderna...?

EG: Sí, yo crecí en una cultura televisiva fortísima, de comerciales y de *video clips*. En algún sentido, me daba tristeza que el documental tuviera que ser un poco más aburrido, un poco menos estético, un poco «mal hecho». Esta idea nació, en particular, con *Superávit [Surplus]*. Nos preguntamos qué cosa sucedería si nos reapropiáramos de una forma, llenándola con contenidos completamente opuestos a los que se solían usar en ella. Ahora, no es que se pueda aplicar cualquier tema o contenido a estas formas. O sea, toda la música de ese do-

documental no es electrónica, el montaje es completamente diverso. Fundamentalmente, en lo que concierne a la música y al montaje, me interesa ser lo más preciso posible para transmitir una dimensión emotiva. Te doy un ejemplo: si quieres rodar una película sobre el berlusconismo, lo primero que debes hacer es recopilar todos los hechos, contar la historia de Berlusconi, el caso de corrupción, abordar la cuestión política. Todo eso se puede encontrar en los periódicos o si se hace una búsqueda en Google. Se trata del dilema de mi generación o de la generación moderna, más joven que yo, la cual llamo «generación Google»: puedes tener acceso a muchos hechos y noticias en una milésima de segundo. Pero si quiero entender qué cosa es exactamente el berlusconismo, y quiero ser preciso, es más importante la música, la fotografía y el montaje, porque todo eso hace que el estado de las cosas las puedas entender no solo a través de las estadísticas si no de otros elementos. Digamos, en el caso de *Videocracia*, por ejemplo, pasamos mucho más tiempo buscando la música que hechos conocidos o reportajes periodísticos. Por eso hablo de precisión.

JDR: En la mayoría de tus documentales se nota una diversidad de estilos o de géneros del documental. ¿Será que el tema decide el género en cada caso? ¿Será que te gusta esa versatilidad de los recursos que el documental te ofrece para realizar una obra? Y además quisiera vincular con otra pregunta: ¿pudiéramos esperar de ti un documental cuya búsqueda de la verdad te lleve a ti mismo, es decir,

eso que llaman un documental autorreflexivo, sobre tu historia, sobre tu vida?

EG: Pienso que las historias que me interesan tienen que ver conmigo. Siempre me digo: los argumentos que escojo me llevan tanto tiempo... El documental y la investigación llevan mucho tiempo. Entonces, ¿por qué me motivan? Pues, porque hablan de mí. Me atrae la tensión entre un individuo y una supraestructura de poder. Es una tensión que me interesa mucho porque en Suecia, donde vivo, no existe. Existe en Italia, en Cuba, en Estados Unidos, y esto provoca que esos países me sean más interesantes que los países escandinavos.

JDR: Pero, entonces, volviendo a mi pregunta, ¿el tema impone definitivamente la variedad de estilos?

EG: Sí, seguro. Vamos a ponerlo de esta forma: cuando realizamos un documental, tenemos la idea de un tema, una hipótesis. Después encuentras una realidad, te sumerges en ella y todo lo que pruebas, todo eso que sientes dentro de ti, es tu capital para contar una historia. Hasta ese momento solo has tenido una hipótesis. Pero lo que sucede entre uno y la realidad hace que el mejor amigo del documentalista sea lo imprevisible. Y también puede ser su peor enemigo porque lo puede matar.

La forma estética, la música, etcétera, son elecciones que debes hacer no sólo antes si no durante el filme, después de las experiencias directas, porque hoy en día la experiencia es un privilegio. Realmente puedes vivir toda tu vida viendo filmes. Por ejemplo, en Suecia, a través

de la Internet. Es decir, puedes pasar tu vida con sugerencias de experiencia: puedes vivir el amor, la guerra, la muerte, las relaciones, el enamoramiento, a través de imágenes de otras personas. Pero en este sentido el documental tiene un privilegio. Tengo un amigo que dice que el documental es «bello de hacer, pero feo de mirar». En ese sentido es un privilegio como experiencia. Pero, recalco, la forma se decide a partir de todo lo que pruebes, ensayos. Por ello, cuando decides qué tipo de música poner es porque quieres entregar al público tu experiencia emotiva, como privilegiado al haberla vivido.

Cuando conocí a Ciro Bustos me daba una gran tristeza entrar en su mente, con sus obsesiones sobre lo que había sucedido 35 años atrás. De ahí que en el documental se trataba de entregar al público su dimensión y la mía.

JDR: ¿Debemos esperar un documental tuyo sobre Cuba?

EG: Veremos.

JDR: ¿Cómo sería? ¿Puedes adelantar algo?

EG: Me interesa mucho Cuba, porque aquí hay una autoridad que está muy presente. En la realidad, si quieres, italiana o europea, la autoridad existe de manera fuerte pero anónima. Tenemos una forma de control de nuestras vidas que no siempre es explícita, pero es fortísima: el consumismo, la Internet son casi como obsesiones que acá es difícil de entender porque la realidad es diferente. Sin embargo, también existe una forma de materialismo, que está escondida bajo la libertad, tras una idea de divertimento, de alegría de vida, y eso también es una autoridad. ¿Cuál es la autoridad evidente? Las restricciones son evidentes, fuertes, limitantes, a veces absurdas. Y esto me interesa de

Cuba: el vínculo entre la autoridad y el individuo, que también existe en eso que llaman Primer Mundo.

JM: Cuando abordaste la idea de hacer el documental en Guantánamo, ¿cuáles fueron las motivaciones? Porque siento que es un documental que, por ciertas limitantes, no llegó a ser lo que querías.

EG: Sí, fue un proyecto muy frustrante. Fue muy difícil de realizar, porque éste es uno de los lugares más cerrados, más secretos, en el cual, si queremos buscar una verdad, sería mejor hacer una película de aquí a 20 años. Y de seguro se harán no diez documentales sino 30. Y es que Guantánamo, de aquí a 20 años, cuando todos salgan de allí, y aparezcan fotografías y testigos... Es decir, hacerlo en el 2005, como lo hice yo, era un suicidio. Debo decir que la única cosa positiva fue la



compilación de un documento histórico. Estoy muy contento de haber reunido toda esta información, aunque fuera tan difícil. Por ejemplo, la visita a Guantánamo, con los campos de golf, Guantánamo *by night*, sus McDonalds, toda la retórica verbal, «orwelliana» de que «los tratamos en el espíritu de la Convención de Ginebra» —que lo que significa es que no les importa para nada esa Convención— o el hablar de combatientes ilegales, lo cual quiere decir personas o seres humanos sin ningún derecho, ni siquiera al silencio...

JDR: ¿Qué piensas de la EICTV en cuanto a la formación documental, a las aptitudes de los estudiantes? ¿Qué capacidades y habilidades has notado?

EG: Esta escuela es fantástica. Yo la llamo el «Varadero de las escuelas de cine», porque hay condiciones de vida excepcionales. Es como un lujo. No tener que lavar la ropa o limpiar el apartamento es algo que no sucede ni siquiera en las escuelas de cine más caras de Occidente.

Me place muchísimo la cultura no comercial que se promueve, aquí es decir, no hacer ese tipo de documental que piden en las televisoras, no tener esa imposición de trabajar al servicio de otros... También me gusta mucho el sistema de invitar a profesores que vienen de fuera para los talleres.

Claro, la cuestión de los permisos es un problema, porque mi idea del documental —en este caso me refiero a Guantánamo—, es que, como documentalista, quiero tener la libertad de salir con la cámara y tener acceso a cualquier mundo, hacer cualquier tipo

de pregunta y poder contar la realidad en total libertad. Pero pienso que si tuviera 20 años, vendría a formarme aquí.

LC: Quisiera hacer énfasis en la pregunta de Joel sobre el potencial que ves aquí. ¿Cuál es tu opinión sobre los documentalistas que se están formando y lo que están haciendo?

JDR: ¿Qué les enseñas, en qué te concentras al instruirles?

EG: Primero les muestro mis películas y los filmes que me han inspirado mucho. Así trato de transmitirles el entusiasmo que experimento con ese método, amigo de lo imprevisible. Les doy un ejemplo: si hoy en día haces un documental en Europa y quieres obtener un financiamiento de las televisoras, te piden un guión, que diga qué sucederá en el documental, cómo empieza y cómo termina, para tener garantizado, de antemano, lo que se van a encontrar en él. Esto crea una cultura del miedo, que para mí está también en la ficción. Es la paranoia del dinero, de los costos, de la inversión que debes restituir. Yo pienso que el documental es la única forma que no debe estar regida por el miedo. Debe ser completa-

mente libre porque puede serlo, porque cuesta poco, porque implica pocas personas: no hay un equipo de 40 profesionales y puedes llegar y decir: «No sé bien lo que sucederá hoy».

Por eso siempre trato de generar este entusiasmo hacia lo imprevisible, les trato de transmitir la alegría de poder contar el mundo como ellos lo ven, y ahora vuelvo a referirme a Guantánamo: hoy en día es fácil sentirse muy pequeño, porque tú ves Guantánamo y dices: «Ah! Yo no soy nadie. ¿Qué puedo decir sobre Guantánamo?» Cuando te enfrentas a una figura como el Che sucede la misma cosa: «Yo no soy nadie, no me atrevo a contar esta historia». Así hemos sido educados y eso es lo que esperan de nosotros. Nos han educado a considerarnos muy pequeños para tener derecho de contar las cosas. Y esto es algo que odio. Así como odio sentirme pequeño, me place mucho el hecho de poder reapropiarme de la realidad sin importar cuán grande sea, o cuán importante o poderosa. Vivimos en un mundo en el que con una camarita se puede hacer cine, sin luces, sin medios. Antes no era así y, por lo tanto, ahora hay un potencial de democracia potentísimo.



HITOS Y TRAUMAS DEL DOCUMENTAL CUBANO MÁS RECIENTE

por Joel del Río



El documental cubano, desde los primeros tiempos del ICAIC, le tocó en suerte tratar de cumplir con las funciones del espejo nítido. En el periodo comprendido entre 1960 y 1990, etapa cubierta por la voz preeminente del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, pueden mencionarse clásicos que verifican la más cumplida agenda propuesta por el género en Cuba: divulgar logros de un país dispuesto a cambiarlo todo, criticar insuficiencias, inventariar desmanes y ultrajes del pasado, revelar la contienda por la emancipación en Latinoamérica y otros países del Tercer Mundo, informar sobre las sorpresas del horizonte en una nación a la espera de múltiples descubrimientos. Eran los tiempos de Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Oscar Valdés, José Massip, Manuel Octavio Gómez, Octavio Cortázar, Enrique Pineda Barnet, Rogelio Paris y Sara Gómez, por solo mencionar el octeto de los más destacados y renovadores.

Estos realizadores aportaron los mejores documentales en las primeras dos décadas de existencia del ICAIC. Santiago Álvarez, con *Ciclón, Now!; Hanoi, martes 13*; la poco conocida y excelente *Despegue a las 18:00*; dio cumplimiento a un tipo de documental, más que oficialista, revolucionario en forma y contenido. Nicolás Guillén Landrián prefirió la búsqueda antropológico-cuestionadora que se enuncia a través de *En un barrio viejo, Ociel del Toa y Coffea arabiga*. Oscar Valdés

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

Santiago Álvarez



Vaqueros del Cauto, Escenas de los muelles, Muerte y vida en El Morrillo. Y así, aparecieron obras de José Massip (*Historia de un ballet*), Enrique Pineda Barnet (*Giselle*), Manuel Octavio Gómez (*Historia de una batalla*), Octavio Cortázar (*Por primera vez*), Rogelio Paris (*Nosotros, la música*) y Sara Gómez (*Guabacoa: crónica de mi familia*).

El lustre y el prestigio internacional de los primeros diez años con sello ICAIC, se debían, sobre todo, a la escuela documental fundada y confirmada por estos aprendices y seguidores de las enseñanzas aportadas por Chris Marker, Joris Ivens, Román Karmen, Theodor Christensen y Agnès Varda, quienes estuvieron en Cuba diseminando sus magisterios.

En la década siguiente, nuestro cine documental perdió paulatinamente tan descomunales asesores. Varios de nuestros documentalistas se acomodaron en el sitio de los logros alcanzados y fueron renunciando, poco a poco, a la porfía por llegar más allá. En ese entonces lo mejor del documental proviene del espíritu didáctico a la hora de examinar el pasado y los orígenes culturales

de la nación: *¡Viva la República!* (Pastor Vega), *De dónde son los cantantes* Luis Felipe Bernaza), *El sitio en que tan bien se está* (Marisol Trujillo), *La rumba* (Valdés), *De bateyes* (Sara Gómez).

Es en este momento que se impone con fuerza el documental biográfico, que potencia la historia de un creador descollante, sobre todo en el ámbito de las artes y en particular de la música —*El hurón azul* (Bernabé Hernández), *Ignacio Piñeiro* (Bernaza), *Wifredo Lam* (Humberto Solás), *Rita* (Valdés)— y, dentro de este conjunto, algunos documentales performativos: *Simparelé* (Solás), *Súlkary* (Melchor Casals), *Le- Irakere* (José Padrón). Tampoco faltó la exaltación de la épica revolucionaria cuyos aires emancipadores provenían de la década anterior, la más «moderna» que recuerda la historia del cine: *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (Julio García-Espinosa), *Girón* (Manuel Herrera), *Etiopía: diario de una victoria* (Miguel Fleitas) o *En tierra de Sandino* (Jesús Díaz).

Durante los dos últimos decenios del siglo XX se fue disipando el propósito épico y pedagógico, y el documental cubano se dedicó con mayor frecuencia al impresionismo de geografías individuales, fragmentarias y artísticas, siempre atento a los componentes sociológicos y culturales de cada personaje, y quizás por primera vez decidido a evidenciar, con mayor autoconciencia, los temas de género, raza, exclusión y marginalidad, al tiempo que se hace frecuente, incluso habitual, la coartada de la ironía, la sátira y el contraste humorístico entre la imagen y el sonido.

Los años 80 fueron la época cuando destacaron Enrique Colina, Marisol Trujillo, Luis Felipe Bernaza, Gerardo Chijona, Daniel Díaz Torres y Jorge Luis Sánchez, quienes marcaron los últimos resquicios renovadores de la escuela documental cubana. Los mejores trabajos de este momento reforzaban su conflictividad y dramaturgia a partir



Santiago Álvarez

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

Now (1965)



de la peculiaridad de personajes definidos por la excepcionalidad de su comportamiento o costumbres, y así se eludía sutilmente la caracterización de los personajes cual paradigmas de trascendencia colectiva.

En la temática sociológico-humorística destacaron *Vecinos*, de Colina; o *Pedro cero por ciento*, de Bernaza. La perspectiva femenina ante problemáticas políticas o filosóficas aparece con fuerza en *Mujer ante el espejo* (Trujillo) o en el personaje de *Cuando termina el baile* (Chijona). Los marginados, negados u olvidados, aquellos que habitaban lugares remotos y vivían en difíciles condiciones habitacionales, se asomaron en *Los dueños del río*, de Díaz Torres; *El Fanguito* (Sánchez).

El documental biográfico, revelador e incluso asombroso, alcanzó el pináculo con operaciones de rescate de algunas figuras, como *Kid Chocolate*, de Chijona; y *Dónde está Casal*, de Sánchez. La épica se desplazó a temas como el deporte, el internacionalismo y el bregar contra el subdesarrollo económico, mediante la elevación de la productividad: *Algo más que una medalla* (París), *El corazón sobre la tierra*

(Constante Diego), *Granada, el despegue de un sueño* (Rigoberto López), entre otros.

En la década final del siglo XX y los primeros años del XXI, la crisis económica, política y espiritual casi destruye no solo al documental sino al cine cubano como conjunto. Hubo escollos y carencias de todo tipo, sobre todo económico; problemas de producción e infraestructura, obsolescencia tecnológica; incompetencia y falta de habilidades o desconocimiento de los principios fundamentales del género —una vez desaparecida aquella escuela de cineastas cimentada por el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*—; vulneración de las jerarquías (casi siempre para mal) que en el pasado imponían la realización del documental como escuela antes de llegar a la ficción; y deterioro del compromiso con las tareas de divulgación y propaganda.

Por otra parte, se percibía el desconocimiento de los nortes estéticos y métodos de acercamiento a la realidad que iba imponiendo el documental contemporáneo (Nick Broomfield, Nicolas Phyllibert, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho y Agnès Varda se estudiaban, si acaso, en las escuelas de cine) y se imponía la sentencia de que los tiempos de crisis obligaban a la unidad monolítica de los criterios políticos y culturales. La política del bloque compacto, fundido en la fragua de un único criterio, muy poco propendía al análisis crítico o a la investigación sociológica.

Aunque existen excepciones, la mayor parte de los documentales producidos por el ICAIC en este periodo, resultaron productos

de oficio, aferrados a la evidencia narrativa, limitados por la tímida manipulación del instrumental expresivo, puesto al servicio de temáticas seleccionadas más en función de lo propicio que de lo esencial. No obstante, lograron destacarse *Yo soy del son a la salsa* (López), *Y me gasto la vida* (Sánchez), *Con todo mi amor Rita* (Rebeca Chávez), *La época*, *El Encanto* y *Fin de Siglo* (Juan Carlos Cremata) y *Las manos y el ángel* (Esteban Insausti).

Y así, dando tumbos, casi exánime, llegó el documental cubano a la primera década del siglo XXI. Está demasiado cerca para examinarla con claridad, pero pienso que cualquiera sea la perspectiva impuesta a la hora de seleccionar los mejores documentales cubanos realizados en los últimos 10 años, aparecen dos títulos: *Suite Habana* y *Fuera de liga* operaron el milagro de reactivar el potencial comunicativo del documental cubano con sendas ratificaciones de nuestros valores nacionales, gustos, costumbres y sentimentalidad.



Nicolás Guillén Landrián

Buscándote Habana



En la esfera de las revelaciones despuntaron también el musical de concierto *Habana Abierta* (Arturo Sotto Díaz) y el documental de viajes *Bretón es un bebé* (Sotto Díaz, Jorge Perugorria). *Habana Abierta* dejaba constancia del concierto ofrecido por el grupo musical homónimo, en los jardines de La Tropical, a su regreso a Cuba luego de siete años radicados en España, mientras que el segundo era un *travelogue* que le confiere visibilidad a quienes se refugian en su fe y en los milagros, y constata la discrepancia entre un pasado de seguro alentador o promisorio, y un presente abúlico, vulgar, decepcionante.

Si *Habana Abierta* enfocó el tema del desarraigo del emigrado, a este discurso se superpuso la cuestión del distanciamiento respecto a las utopías impuestas por la modernidad en documentales más recientes como *Habana ver.t.a31kb/seg* (Juan Carlos Sánchez, Javier Labrador), que construye, a la manera de la ficción, con un guión interpretado-leído en *off* por dos actrices, el intercambio de correos electrónicos entre dos mujeres cuya juventud transcurrió en La

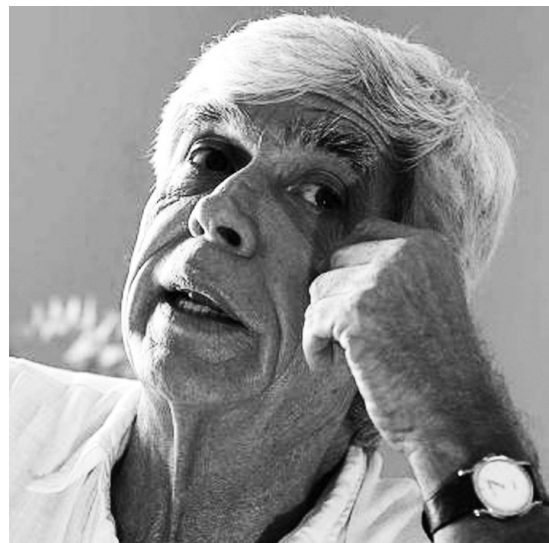
Habana de los años 80. En el subtexto de la conversación vía correo electrónico, aparece entre ellas el conflicto resultante de las contrastadas imágenes que cada una construye respecto a la Cuba actual, concreta, que se sufre, y la realidad de la emigrada, que desde afuera añora, hermosea, necesita. La cámara construye un correlato en imágenes del diálogo electrónico, y se dedica a reforzar el discurso desencantado y pesimista de la mujer que se quedó, mostrando los espacios ciudadanos y espirituales donde presuntamente transcurre su angustia.

El reconocimiento más o menos tímido, y desde la isla, a los cubanos «de afuera» se venía verificando, antes de *Habana Abierta* y de *Habana ver.t.a31kb/seg*, mediante la existencia de, al menos, tres buenos documentales en las décadas precedentes. *55 hermanos* (Jesús Díaz), *Los marielitos* (Estela Bravo) y *Yo soy del son a la salsa*, que ya presentaban a los emigrados desprovistos del aura de egoísmo, traición y maldad con que insistía en cubrirlos la propaganda oficial.

Sin embargo, no es hasta el primer decenio del siglo XXI que los emigrados cubanos, tradicionalmente borrados de nuestro panorama cultural y político, se recolocan en pantalla con mayor frontalidad y desprejuicio, a partir de presupuestos indagatorios cuyo mayor alcance ha sido la variedad tonal y la fresca enunciación de la entrevista ante cámara: *Extravío* (Daniellis Hernández), *Ex generación* (Aram Vidal), *The Illusion* (Susana Barriga) y *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre) expandieron la visión

de los cubanos de adentro sobre los emigrados y delinearon matices irreconocibles en otros documentales cubanos.

Ex generación descuella entre los documentales que, desde Cuba, vulnera el tabú de presentar personajes que se apartan o disienten de algunas disposiciones políticas del Estado, y en ese sentido se coloca en la misma brecha que otros documentales ocupados en cronicar la desilusión, la catástrofe espiritual, el pesimismo sistémico: *Y todavía el sueño* (Humberto Padrón), *Habaneceres* (Luis Leonel León), *Calle G* (Aram Vidal, Erick Coll), *De generación* (Vidal), *Buscándote Havana* (Alina Rodríguez), *Zona de silencio* (Karel Duchase), *Que me pongan en la lista* (Pedro Luis Rodríguez), *El futuro es hoy* (Sandra Gómez) y *Revolution* (Mayckel Pedrero) aparecen ante el espectador —siempre minoritario de las Muestras de Nuevos Realizadores— agitados por la urgencia de presentar opiniones que se saben y se quieren polémicas, discrepantes de los consensos mayoritarios. Tales



Humberto Solás

Chivichana



opiniones, a veces irresponsables, es cierto; o, en ocasiones, desmovilizadoras, pesimistas, polémicas; han sido regularmente desoídas, menospreciadas o demonizadas por las anteriores generaciones o por funcionarios e instituciones cuyos modos de entender la cultura y la Revolución colindan con el absolutismo más conservador.

Extravío y *The Illusion* parten de la misma necesidad: dos estudiantes de la especialidad documental, en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, debían realizar en Gran Bretaña su ejercicio de tesis y graduación, como parte de un convenio de intercambio con la Salford University. Ambos esfuerzos resultaron en documentales armados en la sala de montaje, con la voz en *off* de las realizadoras intentando presentar un conflicto y aportar coherencia narrativa a los fragmentos inconexos que grabaron, en medio de la improvisación.

The Illusion recrea un drama filial con ribetes de alcance social, nacional. La desconfianza, los prejuicios y el desdén que se

enseñorean a ambos lados de cada credo político se muestran en este documental realizados por la fascinación de la directora con los personajes solitarios, abatidos, relegados y vulnerables (recordar los protagonistas de sus documentales anteriores *Patria*, de 2006, y *Cómo se construye un barco*, de 2007). Fuertemente influida por el empeño de Nicolás Guillén Landrián en concertar testimonios sobre los marginados, o sobre la gente humilde que vive en lugares apartados y que confía en que su desventura sea conocida por otros y, tal vez, remediada (*Ociel del Toa*, *Retornar a Baracoa*), Barriga trazó el destino desvanecido de quienes permanecen muy lejos de los centros irradiantes de cultura y poder económico o político.

Hay un grupo grande de documentales que fluctúa entre los hallazgos de *Ociel del Toa* (constatar el abandono perentorio y la extrema dificultad en que viven estas personas) y la misión enaltecida de *Por primera vez* (descubrimiento, visto «en positivo», de remotas y difíciles cir-

cunstancias). En este grupo trascendieron *deMoler* (Alejandro Ramírez) y *Model Town* (Laimir Fanó), miradas al presente de incertidumbres y pérdidas en contraste con el pretérito, evocado por los numerosos entrevistados con emotiva nostalgia.

A *de Moler* y *Model Town* se suman varias realizaciones de la Televisión Serrana, o de ejercicios producidos por la EICTV en la Sierra Maestra, ocupados en exaltar el estoicismo y la nobleza de personajes que sobreviven en difíciles condiciones, más o menos convencidos del valor de su sencilla y menesterosa existencia: *Cuatro hermanas* (Rigoberto Jiménez), *La chivichana* y *El sueño de Noel* (Waldo Ramírez), *La cuchufleta* (Luis Ángel Guevara) y *A dónde vamos* (Ariagna Fajardo) enriquecieron esta línea temática.

Cisne cuello negro, cuello blanco y *Parihuela* (Marcel Beltrán) asumen la revelación testimonial desde técnicas de ficción que incluyen el suspenso, la ficción



Pastor Vega

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

Los Marielitos



y, en un sentido muy singular, el llamado «recorrido del héroe». Los dos protagonistas son víctimas de la soledad y el desafecto, e incluso el rechazo y la exclusión, pero ambos conservan un resquicio intocado de nobleza que Beltrán, como autor comprometido con sus personajes, decide exaltar. *Cisne cuello negro, cuello blanco y Parihuela* apuestan, en la misma fe de vida y pertenencia ética que cierto neorrealismo italiano, Kiarostami, Ceylan o Kaurismäki, por la belleza de lo sencillo, el minimalismo narrativo y la sobriedad estética del discurso.

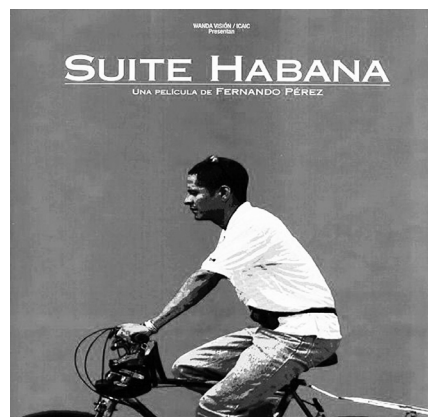
Pero el itinerario de las revelaciones, en busca de personajes excepcionales, marginados, condujo no solo a remotas localidades rurales, sino también a los barrios menos favorecidos de la capital. La existencia de condiciones de vida desfavorables, que con frecuencia deriva en actitudes antisociales, y las pésimas condiciones habitacionales en numerosos barrios habaneros, había sido verificado por *El fanguito* y *Entre ciclones* (Coli-

na). Pero el agravamiento de la precariedad habitacional desde finales de los años 90 y el efecto diseminador de la influyente *Suite Habana*, derivaron en la acumulación de varios documentales concentrados en las adversidades que sufren centenares de capitalinos con escasos recursos, sin vivienda o incapacitados para restaurarlas. Así, *La Época, El Encanto y Fin de Siglo; De buzos, leones y tanqueros* (Daniel Vera); *Las camas solas* (Sandra Gómez) y *Buscándote Havana*, corroboran la complejidad del paisaje social capitalino, retratado también por documentalistas extranjeros y por infinidad de videos musicales, los cuales operaron, con una frecuencia que merecería estudio aparte, en una suerte de idealización de las ruinas o embellecimiento de la pobreza.

La reanimación del documental cubano que puede inferirse de las anteriores líneas no significa que las dificultades inherentes al género en Cuba se hayan solucionado de golpe y porrazo: problemas de producción, con-

fusión de los realizadores respecto al reportaje televisivo de ocasión, violación del punto de vista y de los principios dramáticos elementales, exceso de didactismo y de convenciones, uso pedestre y poco creativo del archivo o de la entrevista... Pero sí es evidente que en los últimos tiempos ha crecido la profundización de los realizadores en la realidad nacional a través de un método de representación hondamente noble, y de irrefutable eficacia social.

En las ediciones de las Muestras Nacionales de Nuevos Realizadores sorprenden la cantidad y calidad de los incluidos en la sección oficial. Estamos en presencia de obras que emprenden búsquedas críticas o reveladoras de lo inmediato y lo distante, lo contingente y lo evasivo, amén de rescatar para el cine cubano su clásica costumbre de instrumentar con agudeza la intervención social del creador, ya sea con el objetivo de socializar el conocimiento, o desde el propósito por favorecer la turbulencia y la polémica en torno a cualquier tema, por más humano o divino que parezca.

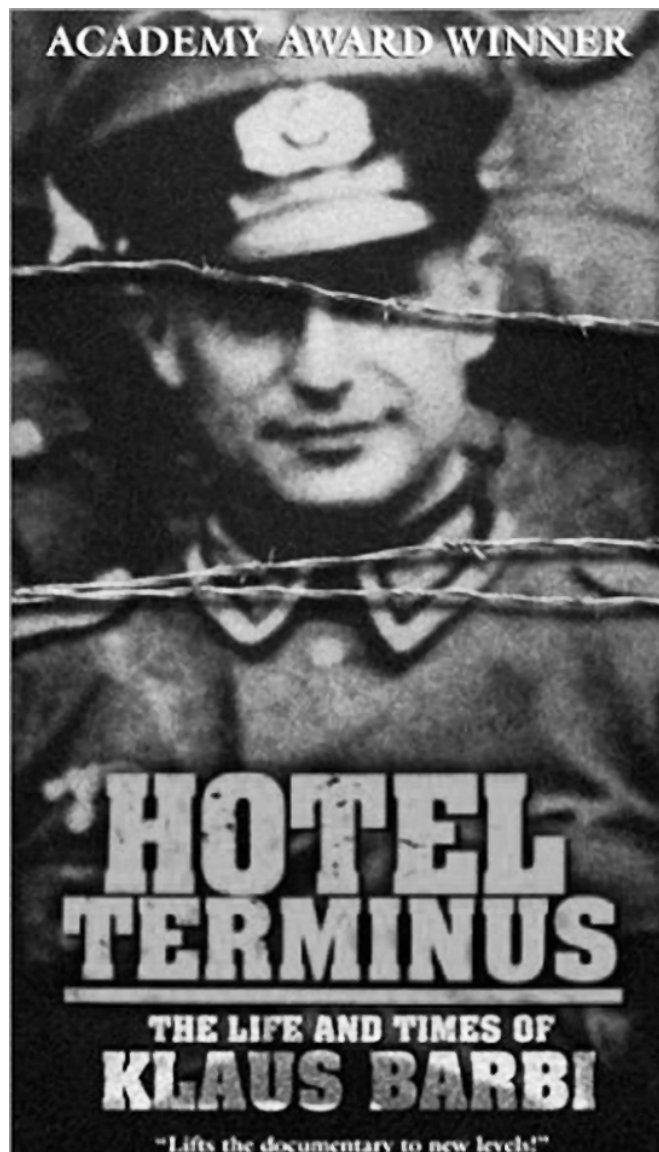


zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

HOTEL TERMINUS: KLAUS BARBIE, SU VIDA Y SU TIEMPO

Tuve la oportunidad de ver *Hôtel Terminus: Klaus Barbie, sa viet et son temps* (1987) como parte de un ciclo de filmes relacionados con la II Guerra Mundial, sus protagonistas y sus efectos. En orden cronológico, éste era el último de la serie; sin embargo, fue el primero que vi y el único que hablaba de las consecuencias modernas de esa guerra. Se trata de uno de esos filmes que algunas personas califican de «cabezas parlantes» (*talking heads*), al referirse, en forma negativa, a los documentales constituidos principalmente por entrevistas. Sin embargo, algunos *talking heads* son buenos. Este es uno, y muy bueno, por cierto. Como algunos sabrán, Klaus Barbie fue un agente nazi, un torturador que mató a muchas personas en Lyon (Francia), un espía anti-comunista al servicio de la CIA al terminar la guerra, que escapó de Europa con la ayuda de la iglesia católica, y estuvo involucrado en el tráfico de armas en Sudamérica. En la década de 1980 Barbie fue capturado, extraditado de Bolivia, enviado a Francia y juzgado en Lyon. En 267 minutos, el director Marcel Ophüls (quien no es un sujeto agradable frente a la cámara), no solo reconstruyó la vida de Barbie, sino que cubrió tantas bases que es digno de notar cómo los editores fueron capaces de mantener la atención del espectador en torno a tantas personas, hechos, fechas y abundantes referencias en los testimonios. Algunos críticos aseguran que *Hotel Terminus* sirvió para alertar del surgimiento de los neo-nazis y del llamado «fascismo corriente». En todo caso, el filme debiera verse cada cierto tiempo, porque pareciera que, mientras haya seres humanos, habrá entes totalitarios, habrá traidores y habrá asesinos; y mientras haya un grupo de naciones que quieran controlar el mundo, habrá nuevos holocaustos de otros colores y olores. Y esto lo sabemos por todos los Klaus Barbie que hemos visto asumiendo o apropiándose de cargos de poder en diversas naciones, en el periodo que hemos vivido. *Hotel Terminus* es una coproducción entre Francia, Estados Unidos y la antigua República



Federal de Alemania, en color y blanco y negro, hablada en francés, alemán, inglés y español, con la participación de Barbie, Ophüls, Régis Debray, entre otros, y narrado por la actriz Jeanne Moreau. (EST)

LOS MAESTROS LOCOS

Dentro de la enmarañada madeja de los fenómenos socioculturales, son aquellos religiosos los que quizás expresen mejor las especificidades y preocupaciones de las sociedades y sus actores. A lo largo de los siglos, el sentimiento religioso y la fe en Dios —en cualquiera de sus vertientes y manifestaciones— han sido objeto de estudio de filósofos e investigadores, y materia prima conceptual, temática y estética para el arte. Dentro del complejo entramado de las religiones hasta ahora conocidas, llaman la atención las calificadas como «paganas»; y entiéndase paganismo como categoría peyorativa que expresa las condiciones de racismo y las políticas de exclusión de los centros tradicionales del poder, en nuestro caso de la cultura occidental. Estas religiones suelen identificarse con sistemas de organización social supuestamente menos elaborados, con lo cual se ha incurrido en el error histórico de considerarlos sistemas menores o en vías de desarrollo. Sin embargo, los estudios etnográficos y sociológicos, fundamentalmente del siglo pasado, han demostrado la falsedad de tales postulados, reconociendo la importancia de aquellas religiones y sociedades mal identificadas como «periféricas». Por otro lado, ni siquiera los más avezados ideólogos del poder y de las instituciones religiosas y de la cultura, han podido evitar el ambiente de promiscuidad que parece establecerse entre las diferentes capas y expresiones de la misma. Ejemplo de ello es la región del Caribe, donde la confluencia de las culturas africanas, europeas, en menor medida las asiáticas y las autóctonas, ha elaborado esa exquisita mezcla que Fernando Ortiz comparara con el ajiaco, haciendo alusión al potencial proteico de la mixtura. El mestizaje cultural se expresa indefectiblemente en la religión, y esto trae como consecuencia paradojas como aquella en la que una femenina Santa Bárbara encarna a la vez un masculino Changó, sin tomar en cuenta las diferencias de género más elementales. El proceso sincrético tiene lugar por encima de toda convención o norma, y fascina tanto al observador como a sus actores en el afán de ocupar su lugar



dentro del entramado social que representa. De ahí que *Los maestros locos* (*Les maîtres fous*; 1955), cortometraje documental rodado por Jean Rouch en Accra, constituya un documento verificador y fascinante de las mutaciones culturales expresadas en los sistemas religiosos, además de exponer casi sin mediaciones una de las tantas formas de resistencia sociocultural ante la invasión colonial. Rodado en un solo día, *Los maestros locos* inaugura la obra puramente etnográfica de Jean Rouch. El filme fue realizado en 16mm y quizás a causa de las limitaciones del sonido directo en la época —años más tarde Rouch trabajaría con máquinas de sonido sincrónico portátil en la práctica del *cinéma vérité*— asistimos a la narración del realizador sobre los hechos registrados por la cámara. El recurso narrativo de la voz en *off* permite el comentario directo, ora irónico, ora estrictamente descriptivo; en ocasiones se permite la valoración del suceso filmado y ofrece su interpretación de los hechos. Tres años más tarde utilizaría el mismo recurso en *Yo, un negro* (*Moi, un noir*), con la diferencia de que el narrador-autor es sustituido por un aparente narrador-protagonista en primera persona. Algunos consideran al cine africano de Rouch y de otros realizadores europeos como una expresión del colonialismo que mitifica y recrea una realidad

que le es ajena sin tomar en cuenta la distancia cultural que les separa de la misma, lo que modifica inevitablemente la representación. Sin embargo, el ejercicio etnográfico de Rouch nos acerca de forma reveladora a una práctica cultural en pleno desarrollo, que utiliza el cine como instrumento de análisis e investigación. El filme narra el ritual de una secta, los Haoukas, en su mayoría inmigrantes de origen nigeriano, cuyo culto se encuentra dedicado a los nuevos dioses que llegaron con el hombre blanco, los dioses de la tecnología, del progreso, de la fuerza. La estructura narrativa parte del viaje que realizan los miembros de la secta hacia el lugar donde se ejecutará la liturgia, luego de habernos mostrado el entorno ciudadano de la urbe colonial. El rito de posesión nos es mostrado en todos sus estadios: desde la iniciación hasta la purificación previa a la llegada de los dioses, desarrollo, clímax y conclusiones. Los dioses que poseen los cuerpos de los miembros de la secta entre babeos, convulsiones, sangre y sacrificios —incluyendo el de un perro que luego comen—, no son otros que las distintas representaciones del hombre blanco: el gobernador, su esposa, el maquinista del tren, los militares y así, hasta conformar en el círculo reducido de un traspatio rural, el mapa grotesco y disparatado de la sociedad colonial, que no reproduce únicamente a sus personajes sino también el funcionamiento de los distintos estratos del poder, presidido por símbolos como los fusiles, la casa del gobernador, la bandera inglesa o, incluso, la programación impresa de

un cine. La cámara de Rouch se involucra en los hechos, rompiendo la distancia entre sujeto y objeto, desligándose por completo de la puesta en escena flahertiana. Vemos desfilar uno tras otro a estos personajes, ejecutar sus funciones, discutir, tomar decisiones... Los Haoukas se deshacen de los fantasmas de la dominación colonial al encarnarlos, en una especie de acto de emancipación espiritual que al día siguiente les hará continuar sus vidas como miembros de la sociedad a la que pertenecen. Es la burla taimada de una cultura hacia otra, al asumirla y subvertir sus códigos, refuncionalizándolos para su propio beneficio. Un proceso que el colonizador europeo jamás pudo entender. Escribió Eugenio Barba: «Para el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XX, esta película era el testimonio de otra racionalidad, subterránea y subversiva. La película impresionó a Jean Genet y le indujo a escribir *Les Nègres*. Influyó a Peter Brook durante la creación de su *Marat-Sade* y acompañó a Grotowski en sus reflexiones sobre el actor». La función del rito como representación y exorcismo social era una noción liberadora, que hizo su aporte a la efervescencia intelectual y política que agitara a la Europa de posguerra y que desembocara luego en experiencias como las nuevas olas cinematográficas y los estudios culturales, hasta llegar a mayo del 68 como punto climático de un periodo, experiencias que luego fueran sofocadas (incorporadas) por el poder. (MRP)

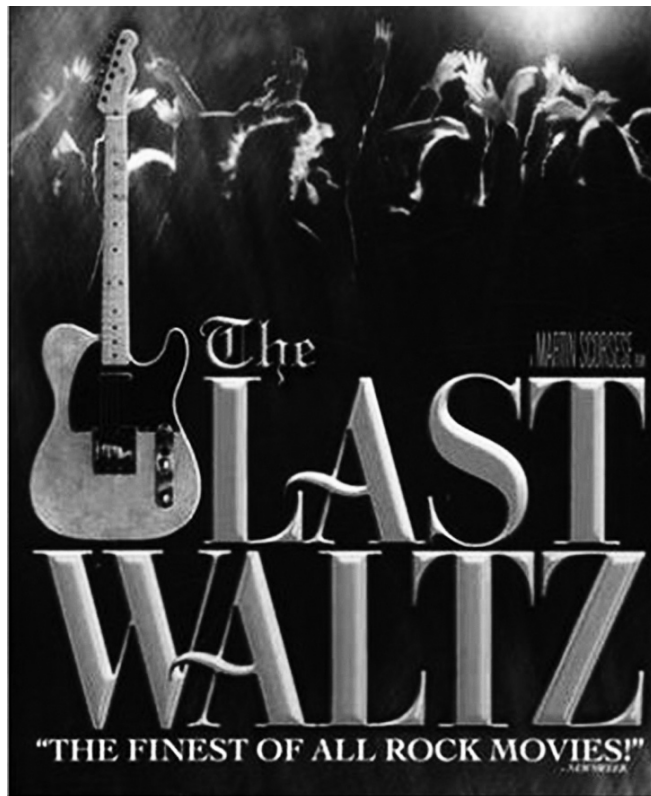
águlo ancho

UN VIAJE PERSONAL POR EL CINE NORTEAMERICANO

Si algunos teóricos e historiadores del cine consideran que el relato de un viaje (de ida o de regreso) es un eje conceptual promisorio para el desarrollo de un documental sólido, Martin Scorsese, el autor de un clásico indiscutible en cada década durante los últimos 40 años (*Taxi Driver*, *Toro salvaje*, *La edad de la inocencia*, *Pandillas de Nueva York*) y de documentales tan memorables

CON MARTIN ESCORSESE

como *El último vals*, *Mi viaje a Italia* y *Shine a Light*, se decidió a transitar a lo largo de lo que le parece más valioso en la producción norteamericana. Se trata de una tarea que le asignara el British Film Institute en 1994, para la serie *The Century of Cinema*, poco antes de que el cinematógrafo cumpliera su primer centenario. Documental de tesis, de autor, autorreflexivo, elaborado en torno



a toneladas de fragmentos de películas viejas, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995) emplea 226 minutos y se concentra en la labor de los directores y en su empeño, según Scorsese, por convertir sus filmes en algo más que mercancía entretenida y evasiva. Líder de la tendencia que propugnaba la salvación del patrimonio fílmico norteamericano, sobre todo del realizado en color, el director italonorteamericano divide su conferencia magistral en segmentos temáticos: el primero ilustra la labor del cineasta como narrador, sobre todo en el *western*, el filme de gangsters y el musical; el segundo habla sobre el ilusionismo (trucos y efectos especiales); uno de los segmentos más controversiales es el tercero, dedicado al cineasta como contrabandista (en tanto, según Scorsese, el director coloca temas e intereses personales en producciones seriadas); y el cuarto y último habla sobre el realizador iconoclasta, retador de la oficialidad comercial e ideológica. Auxiliado en la dirección y el guión por el historiador Michael Henry Wilson, Scorsese consagra loas y analiza largas y reveladoras escenas, lo mismo de Griffith, Wilder, Welles y Coppola, que de directores mucho menos conocidos por el cinéfilo común en una vocación potenciadora del llamado cine clase B a ratos demasiado obvia y tenaz, como para resultar efectiva. «A su manera, *Cat People* [de Jacques Tourneur] fue tan importante como *Citizen Kane*

en el desarrollo de un cine norteamericano más maduro», dice Scorsese, interesado en demostrar la sutileza emocional y disquisiciones éticas latentes en ciertas películas de género por lo regular subestimadas. Como toda visión personal, que presume de exclusivismo y agudeza, esta panorámica evidencia desmacheos, exclusiones, privilegios injustificados y preferencias irracionales. Y además, resulta sumamente cuestionable la tesis general concerniente a que el cine de género ha sido la coartada de casi todos los directores —grandes, medianos y pequeños— para pulsar la expresión personal. El cine de género está enclavado al centro del pensamiento masificado y comercial, pero sus estructuras narrativas provienen de leyendas, tradiciones orales y antiguas mitologías sobre el bien y el mal. De modo que resultan disfuncionales y artificiosas las antinomias entre el cine comercial genérico y el realizado por autores que manipulan los géneros para favorecer poéticas personales. Cuando Scorsese afirma que «Hollywood siempre ha tenido una relación de odio-amor con quienes rompen las reglas», a uno le queda la sensación de que el cineasta sentía la necesidad de quedar bien con todo el mundo y de prender una vela en el altar del cine de género, otra ante los autores santificados, otra en nombre de ciertas películas contraculturales, y una última para celebrar los filmes norteamericanos usualmente considerados clásicos. Con la luz de cuatro velas, acompañados por el candelabro de Scorsese, uno puede adentrarse en pasajes del cine norteamericano, mientras menciona muchas películas de imprescindible conocimiento para todo aquel que pretenda hablar de Hollywood con sensatez y elevación. (JRF)



Martin Scorsese

PEDRO CERO POR CIENTO

Con reiteración el cineasta santiaguero Luis Felipe Bernaza se lamentó de la minimización de la comedia sobre todo por el cine en un país de humoristas como Cuba y que sobre el humorista pesara la acusación peyorativa de «hacer arte menor». Felizmente, como otros compañeros de su generación, en su obra documental introdujo el humor como un elemento detonador del tema abordado capaz de suscitar una más efectiva comunicación y la reflexión del público. Bernaza contaba con poco más de una treintena de documentales en su importante filmografía cuando descubrió en uno de sus recorridos a un personaje singular de esos que si no buscan un autor, urge filmarlos. Un campesino analfabeto es apodado «Pedro cero por ciento» por convertir su vaquería, «Ñame uno» —ubicada en la región central de la isla— en la mejor no solo de la provincia de Sancti Spíritus, sino posiblemente de todo el país por poseer el récord nacional de permanecer más de siete años y medio sin que se le muera ni un ternero ni una vaca. Desde los créditos, que ubican a Pedro como una suerte de Don Quijote, en lucha contra las dificultades «en un lugar de Fomento de cuyo nombre no quiero olvidarme», el uso del narrador apela al humor para describir las faenas cotidianas desde la madrugada de este «hidalgo proletario, machete a la cintura, rocín flaco y una moral más alta que el Pico Turquino». La atinada selección del personaje y la pericia de Bernaza consiguen una entrevista central plena de frescura y espontaneidad, hilo conductor del documental. La peculiar forma de hablar del campesino cubano, de pronunciado acento, el gracejo popular, las ocurrencias, son aprovechadas para relatar el enfrentamiento a las fuerzas de la naturaleza de este hombre para lograr la mayor cantidad de leche posible (más de cuatrocientos mil litros anuales) y disminuir el costo de producción de cada litro mediante sus «vacas milagrosas», así llamadas con sorna por sus rivales de las vaquerías vecinas. Pedro presenta con sus rasgos distintivos cada uno de los vaqueros que colaboran con él y a las vacas (de las que posee 270 cuyos nombres conoce a la perfección porque «hay que atenderlas como a las mujeres» para que produzcan más leche). Los des-



velos de este campesino, el esmero en el cuidado y las atenciones a los animales, la alimentación a su hora, «como a los niños», las tribulaciones en el nacimiento de una ternera bautizada «Película», son mostrados mediante la conjunción de una fotografía espléndida, una precisa edición de Rolando Baute que alterna planos generales, medios y primeros planos de animales, gestos, personas, y una banda sonora que recurre a la música clásica y no las tonadas a guitarra propias del medio rural cubano. *Pedro cero por ciento* —estrenado el 15 de octubre de 1981 y laureado con numerosos galardones, entre estos Paloma de Plata (Festival Internacional de Cine Documental y de Animación de Leipzig, República Democrática Alemana)— es claro exponente del dominio por el cineasta de los recursos comunicativos y del alto nivel alcanzado por el cine documental cubano. «Poco después de concluido este documental, Pedro Acosta comenzó a estudiar», reza el último crédito de un filme de ritmo trepidante. El jocosos retrato del campesino que consigue mantener nula la mortalidad del ganado a su cargo sirvió luego como tema y prototipo de Pedro Quijano, protagonista de la comedia musical *De tal Pedro, tal astilla*, estrenada primero en teatro y filmada en 1985 por Bernaza que escogió el mismo título para su primera incursión en el largometraje de ficción. (LC)

águila ancho

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

¡ANVIL! LA HISTORIA DE ANVIL

Piensa en cantidades de gente que has conocido y de las que oíste que prometían «ser alguien», quizás amigos tuyos, quizás no; o piensa en ti mismo, en lo que podías haber dado y no diste, en lo que esperaban los otros de ti y no cumpliste sus expectativas. De historias como esas están llenas nuestras vidas. Piensa que tienes 14 años y formas una promisorio banda canadiense de *heavy metal*, que tu segundo disco te lo produjo Chris Tsagarides, productor de bandas como Judas Priest, Gary Moore, Thin Lizzy, Halloween y Yngwie Malmsteen, y que esperas reventar la escena mundial; piensa que, en un concierto en Japón, al lado de Bon Jovi, Scorpions y Whitesnake, entre otros, los miembros de estos grupos se impresionan por tu talento; piensa que te conviertes en un faro para el *heavy metal* canadiense, e influyes a esa generación de Guns N' Roses, Metallica, Slayer y Anthrax. Después... el silencio más sonoro de la escena metalera. Pero imagínate que, veinte años después, un adolescente que fue *roadie* en una de tus fatídicas giras, telefona para saber de sus ídolos y proponer contar su historia. ¡No te lo puedes creer! Ese chico ahora es Sacha Gervasi, periodista y guionista británico (autor de *The Terminal*, de Spielberg), quien cree haber filmado «una historia de amor entre hombres, sin sexo». A primera vista el documental *¡Anvil! La historia de Anvil* (2008) es el típico reportaje *Behind the Music* del canal VH-1 hasta que afloran los sentimientos y se adentra en la historia y la vida de Steve «Lips» Kudlow y Robb «Robb-o» Reiner, respectivamente vocalista-guitarrista y baterista de Anvil: ellos son los pilares de la banda, los dos miembros fundadores que siguen con el proyecto, personajes entrañables desde los primeros minutos del metraje. Gervasi introduce su cámara y escruta el día a día de estos dos personajes, haciéndoles aflorar todos sus sentimientos, como dos niños grandes que a los 50 años todavía sueñan con alcanzar la fama. *¡Anvil!* no es como *This Is Spinal Tap*, de Rob Reiner, un falso documental, sino que es una historia real, de hermandad y amistad, de perseverancia y pasión por el rocanrol duro, de trabajo ininterrumpido, de discografía quedada en las estanterías, de



música sin público, pero sobretodo de un Quijote y un Sancho del rocanrol que aún siguen luchando contra molinos de vientos y la incomprensión de las disqueras. Aprovechando la grabación de su décimotercer álbum, producido veintitantos años después, de nuevo por el legendario Chris Tsagarides, Sacha Gervasi documenta las sesiones y la disparatada gira del grupo, llena de encuentros y desencuentros, de episodios hilarantes, incomprensibles y emocionantes; y, a la vez, cuenta la historia de dos amigos que hicieron un pacto de hermandad musical que solo terminará con la muerte. Nunca han dejado de tocar y aunque la fama y el dinero les han sido ajenos, siempre han estado juntos, nunca han dejado de insistir, porque para ellos está prohibido dejar de soñar. Un testimonio honesto y conmovedor. «El mejor documental que he visto en años», dijo Michael Moore. ¡Godzilla! Exclama Lips como un niño. (Molinator).

ángulo ancho

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

Autor: Castro Faria, Luiz de
 Título: *Um Outro Olhar / Diário da Expedicao A Serra do Norte*
 Resumen: El libro divulga el viaje realizado en 1938 a zonas del Brasil Mato Grosso por el autor.

Autor: Clooney, George
 Título: *Good Night and Good Luck*
 Resumen: Guión de la película del mismo nombre, dirigida por el propio Clooney.

Autor: Figarola, Joel James
 Título: *Vergüenza contra dinero*
 Resumen: En este breve ensayo se funden en el análisis lo histórico político y económico, se ubica dentro de los más lúcidos análisis de la relación de ideas y acción revolucionarias.

Autor: Gaghan, Stephen
 Título: *Syriana*
 Resumen: Guión de la película del mismo nombre dirigida por Gaghan.

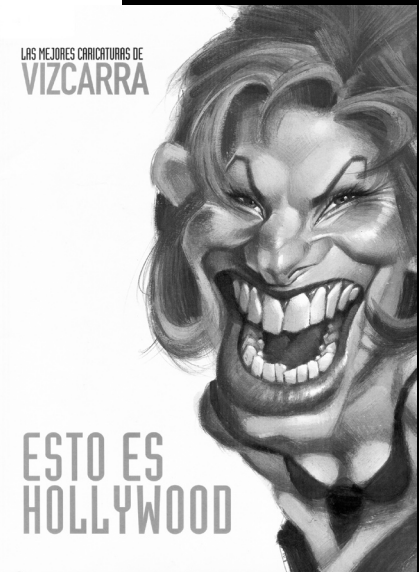
Título: *Historia General del Cine. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*
 Resumen: Se centra en el conjunto del continente americano y desdobra su estructura para dar cabida a dos bloques delimitados históricamente.

Título: *Historia General del Cine. Europa y Asia (1945-1959)*
 Resumen: Analiza el panorama del cine europeo y asiático en los difíciles años de la inmediata posguerra mundial, en la segunda mitad de los años 40, y se prolonga hasta las postrimerías de la década de los cincuenta, cuando ocurre la afloración de los Nuevos Cines, es el descubrimiento de una cinematografía potente y con tanta historia como la japonesa.

Título: *Historia General del Cine. Nuevos cines (años 60)*
 Resumen: Aborda un segmento doblemente caracterizado cronológica y estéticamente, el texto comienza con una aproximación sintética a la definición del fenómeno de los Nuevos cines europeos.

Título: *Las mejores caricaturas de Vizcarra. Esto es Hollywood*
 Resumen: El afamado caricaturista español nos ofrece más de dos docenas de caricaturas de actores y actrices de Hollywood.

DIRIGIDO POR
 No. 408 (marzo 2011), 409 (abril 2011)



Nada es lo que parece / Falsos documentales

COMENTARIO
DE UN LIBRO

Hibridaciones y mestizajes del documental en España / Coordinado por María Luisa Ortega.

«Cartografiar y calibrar ciertos rasgos de la amplitud y riqueza en la renovación de los lenguajes del documental en España, así como del papel de otras formas audiovisuales emparentadas o en diálogo con él», constituyen objetivos de este interesante libro publicado por la muy prestigiosa librería editorial Ocho y medio en el 2005 en coordinación con el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. De acuerdo a su coordinadora, el libro nace con la vocación de ofrecer al lector no iniciado algunos hilos y tramas con los que interpretar algunas manifestaciones recientes del documental y la no ficción en España a las que ha podido acceder por su exhibición en sala, como es el caso de algunos largometrajes señeros de los últimos años, pero también abarcar los juegos documentales de otras producciones menos conocidas y visibles por la dificultad de su exhibición comercial, como acontece en el mundo del cortometraje.

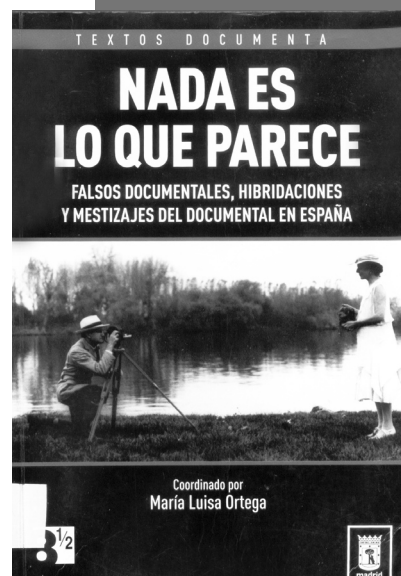
En el esbozo de este panorama, la evocación a la presencia del falso documental (concepto tan atractivo para muchos como peligroso en su indiscriminado uso y en su tendencia a contaminar toda discusión) se asoció como un eje de tensión y discusión en torno al que hacer girar algunos de los trabajos centrales del volumen, aunque sin enfangar las aproximaciones a las otras formas de no ficción practicadas en España en tiempos recientes.

El libro propone un abanico temático muy atrayente no solo para los estudiantes de la Cátedra Documental sino para todos aquellos apasionados por esta categoría, profusamente ejemplificados por cada uno de sus autores: «Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición», de Laura Gómez Vaquero; «La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna

certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino», por Ana Martín Morán; «Usos, abusos y cebo para ilusos. El documental de archivo contemporáneo», por Antonio Weinrichter; «La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acababan de serlo)», por Josetxo Cerdán Los Arcos; «(Re)presentaciones de lo real en el cortometraje español», por Luis Ángel Ramírez; «Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española», por Jaime Barroso y «Cuando la historia se hace ficción; nuevos nombres y nuevas formas para el documental televisivo de gran público en España», por Ángel Custodio Gómez González. Nada es lo que parece propone, además, un texto para el debate: «Verdad y mentira en el cine publicitario y documental», firmado por Javier San Román, que la coordinadora califica como «una mirada refrescante rozando la impostura que sin duda resultará sugerente para algunos lectores».

Algunos de los textos reunidos tratan un tema tan interesante como las fronteras borrosas entre el documental y la ficción, o entre el primero y otros programas de entretenimiento, no solo respecto al propio lenguaje audiovisual, sino también atendiendo a las estructuras de producción, la política de distribución y de comercialización de productos derivados sobre las que se han construido estas operaciones multimediáticas.

«En el esbozo de este complejo panorama de mestizajes e hibridaciones —plantea Ortega—, un concepto tan en boga como el falso documental está presente como un eje de tensión y discusión, pero sin hacer de él fórmula de rápida e indiscriminada asignación para todo aquello que parece escaparse de supuestos cánones». (Compilación: L.C.)



trailer

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

el cine es

enfoco

Director

Édgar Soberón Torchia

Jefes de redacción

Luciano Castillo
Joel del Río

Redactor

Maykel Rodríguez Ponjuán

Coordinación

Loipa Calviño

Diseño gráfico

albertomedinapeña

Colaboradores

Aida María Rodríguez
Juan Losada
Mayra Álvarez

Impresión

Jesús Palenzuela
Rigoberto Hernández
Robiel Manresa
(Imprenta EICTV)

Director de Cultura

Édgar Soberón Torchia

Secretaría

Teresa Díaz

Imagen de cubierta

albertomedinapeña

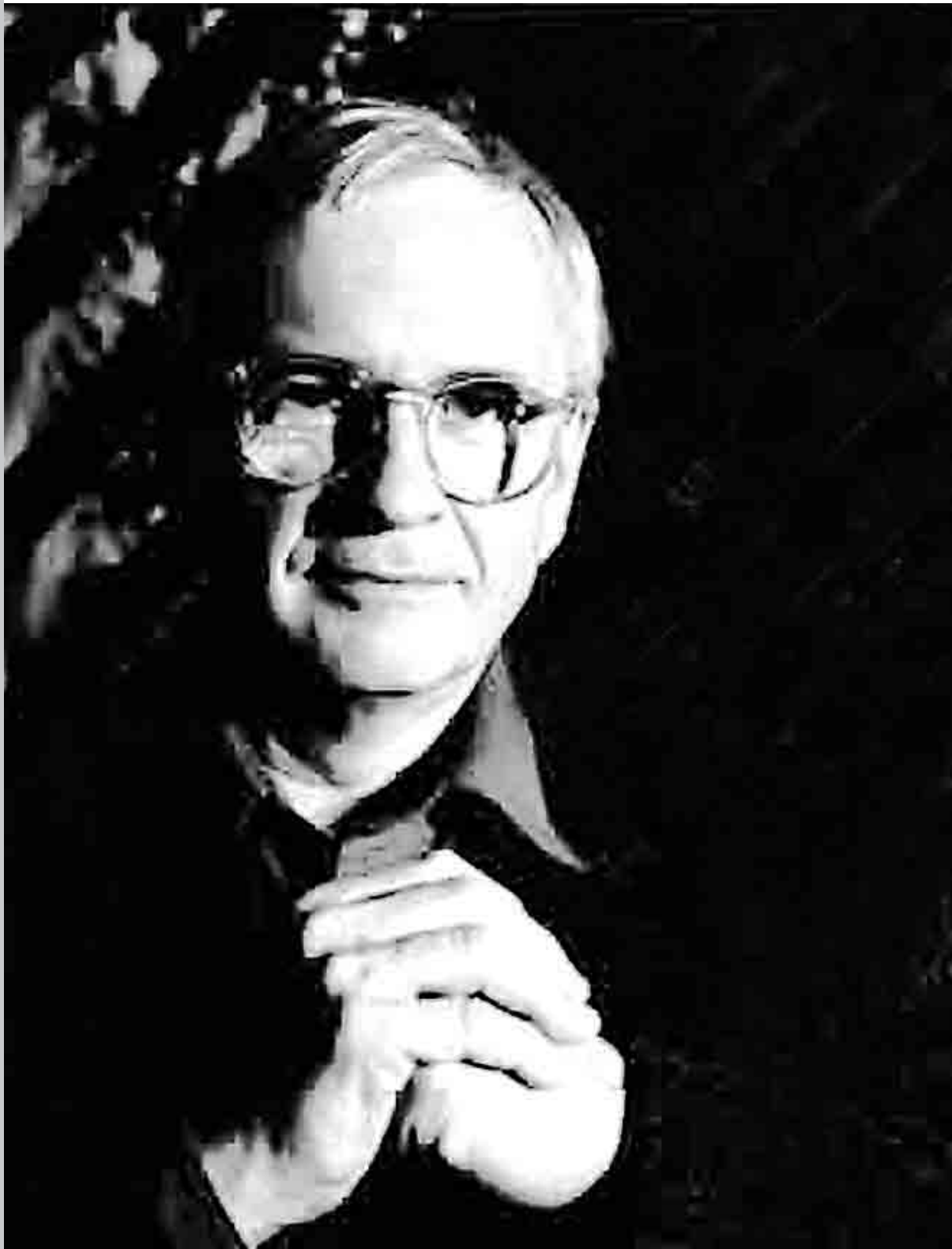
Imagen de contra cubierta

Cartel del XIV Festival de Cine
Francés en Cuba

enfoco es una publicación de
la Dirección de Cultura de la
EICTV



EDICIONES
EICTV



«Cuando filmas tienes que descartar ciertas realidades con el fin de recrear algo real en la pantalla»

JOHAN VAN DER KEUKEN



XIV FESTIVAL
DE CINE FRANCÉS
EN CUBA

A PARTIR DEL 2 DE JUNIO DE 2011