



Jean Breschand

# El documental

La otra cara  
del cine

Innovaciones  
técnicas,  
evolución de  
las prácticas

Puntos de vista  
múltiples y  
comprometidos  
sobre el mundo

Paidós  
Los pequeños  
cuadernos de  
"Cahiers du Cinéma"

# Sumario

<b>Prefacio</b> .....	4
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	7
<b>I. Los orígenes del documental</b> .....	7
El nacimiento de una noción .....	7
La invención Lumière .....	9
Dos figuras tutelares .....	11
La revelación: Robert Flaherty .....	12
La revolución: Dziga Vertov .....	14
Territorios de la investigación documental .....	17
Tres grandes ejes .....	17
Horizontes lejanos .....	17
El desarrollo del documental social .....	18
Un ejemplo tipo: John Grierson .....	18
Propaganda y compromiso .....	22
El nuevo mundo .....	23
<b>II. Un nuevo gesto</b> .....	25
El estado de las cosas .....	25
Salir de la guerra .....	25
Nuevos interrogantes .....	26
El cine en presente .....	27
El sentido del directo .....	27
Un gesto fundacional .....	32
El cine poseído: Jean Rouch .....	32
En los límites del directo .....	34
¿Qué tal? .....	35
Salir a la calle .....	35
Las vidas silenciosas .....	36
Sin techo ni ley .....	38
¿Cómo va? .....	39
Captar lo esencial .....	39
Mirar sin artificio .....	41
El vuelo del tiempo .....	43
<b>III. Retornos de lo reprimido</b> .....	47
La historia frente a la memoria .....	47
Las formas de la memoria .....	48
Un punto ciego .....	48

Los ojos abiertos .....	49
La voz reencontrada .....	51
<b>Crítica de las imágenes</b> .....	53
Cómo se explica la historia a los niños .....	53
La imagen: modo de empleo .....	54
El secreto guardado .....	56
<b>IV. Eriales</b> .....	61
Horizontes desconocidos .....	61
Estado del suelo .....	62
Acondicionar el terreno .....	63
Lo que el viento se llevó .....	66
A campo traviesa .....	67
<b>Coda</b> .....	70
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>Documentos, testimonios, textos, análisis de planos</b> .....	73
Documento	
<i>Le Tombeau d'Alexandre</i> , de Chris Marker .....	74
Texto	
Programar el azar, de Nicolas Philibert .....	76
Guión	
<i>La Rencontre</i> , de Alain Cavalier .....	78
Sinopsis	
<i>Le Premier du nom</i> , 2000. Proyecto de película documental por Sabine Frel .....	80
Análisis de planos	
El emplazamiento y el encuadre. Dos películas de Raymond Depardon .....	82
Documento	
<i>Chronique d'un été</i> , de Jean Rouch y Edgar Morin .....	84
Documento	
<i>Menschen am Sonntag</i> , de Robert Siodmak y Edgar Ulmer .....	86
Relatos	
La investigación (y yo), vista por Luc Moullet y Michael Moore .....	88
Testimonio	
Diario de montaje, de Anne Baudry .....	90
Documento	
La frontera borrosa. Sobre <i>Ten</i> , de Abbas Kiarostami .....	92
Textos	
En el plano del pensamiento .....	94
<i>Alexandre Astruc</i> .....	94
<i>André Bazin</i> .....	95
<i>Johan van der Keuken</i> .....	95
<i>Robert Kramer</i> .....	96
<b>Bibliografía ordenada y comentada</b> .....	98

## Prefacio

La noción de «documental» es tan nebulosa como pueda serlo la de «ficción»: ninguna definición la agota, los contraejemplos surgen por todas partes. Las contradicciones que genera dan pie a periódicas tentativas de eludirlo, e incluso de desembarazarse de él... sin demasiado éxito. La expresión acuñada por los anglosajones de «no-ficción», por ejemplo, se limita a desplazar el problema a otro lugar.

En el fondo, sobre el cine documental todavía se cierne una sospecha: la de que pudiera no tratarse de verdadero cine, porque no hace soñar a las masas (¿de verdad va alguien al cine para ver un documental?). Ciertamente que la herencia cultural que le ha caído en suerte (el *docu*),\* así como el modelo televisivo que la propaga (los «temas» para ilustrar *magazines*, los reportajes) no contribuyen a forjarle una identidad.

Y pese a todo, el estreno en salas comerciales durante estos últimos años, a menudo con éxito, de películas documentales, muestra un cambio en las formas del relato filmico... así como en el espectador. Sólo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, *a fortiori*, dentro de un relato; es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza. Existen retóricas comunes, facturas que nos parecen tan familiares

\* Término popular para designar una película aparentemente didáctica y que sólo consigue aburrir (acuñado por Raymond Queneau: *Les gosses, ça les emmerde les docu, et comment!*). (N. del t.)

que pueden hacernos pensar que existen códigos narrativos específicos para eso que en tal caso debiéramos calificar de géneros: el

«documental», la «ficción». Pero tales rasgos dominantes no deben llamarnos a engaño. A partir del momento en que una película inventa su propia forma, no tiene sentido querer constituir codificación alguna. No existe el arte puro, porque no son los códigos sino las desviaciones las que crean la obra. Trataremos aquí de películas ejemplares por los caminos que abrieron, por su originalidad estética. En su inventiva formal no sólo está en juego una idea del documental, ni tampoco únicamente una visión de la realidad, sino, ante todo, una reflexión acerca del cine y sus poderes, de todo lo que éste puede tener de impuro, con sus contradicciones, sus sueños, su anclaje orgánico.

Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna. La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de «imágenes-pantalla» que organizan la mirada. La realidad es inseparable de las meditaciones a través de las cuales la aprehendemos. Por eso puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla. Esa realidad que tan evidente nos parece sólo ostenta la evidencia de la planificación merced a la cual nos es presentada. La mirada documental ha sido, sin duda, más consciente de este hecho que la ficción. En este sentido, podríamos hablar de ella como de un cine de la elucidación. Pero en realidad ambos han venido apoyándose mutuamente desde el principio, y comparten la característica de elaborar figuraciones que construyen al sujeto y determinan su inscripción en nuestro mundo.



*Hombres de Arán* (Man of Aran, 1934), de Robert Flaherty. En contraplano, el océano rompe en los altos acantilados de las islas de Arán. Forma parte de la naturaleza humana el alzarse frente a los elementos.

## Primera parte

### Capítulo 1

# Los orígenes del documental

## El nacimiento de una noción

Durante los años treinta es cuando se populariza el uso del término «documental». La leyenda fundacional quiere que fuera John Grierson<sup>1</sup> quien por vez primera pervirtió el adjetivo habitual para emplearlo como sustantivo. Fue en el *New York Sun*, el 8 de febrero de 1926, en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, *Moana*. Esta doble entronización —el padre del documental bautizado por el futuro pope del documental británico— debe ser relativizada, sin embargo. De hecho, en Francia el término ya se había venido utilizando en los doce años anteriores, si bien de forma aleatoria porque no abarcaba un campo demasiado identificable. En efecto, el grueso de la producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en las actualidades (Pathé crea su *Pathé-Journal* en 1908, Gaumont sus *Gau-*

<sup>1</sup>. Véase pág. 18.

mont-Actualités en 1910) y en las películas de viajes, los travelogues. En la ortodoxia cinematográfica heredada de los hermanos Lumière, el imaginario del «viaje inmóvil» reinaba en solitario.

Lo que señala el artículo de Grierson, por lo tanto, es el surgimiento de una práctica nueva. No es casual que la fotografía estuviera viviendo, a su manera, el mismo fenómeno. Para hacerse reconocer como arte, la fotografía tuvo que luchar contra su propia función «documentalista». Alrededor de 1930, sin embargo, surgió la idea de que en un mismo gesto podían conciliarse el arte y el documento. El ejemplo más diáfano es la campaña fotográfica lanzada en 1935 por la Farm Security Administration y a la que debemos un extraordinario retrato de la América en crisis. La noción de «documental» se impone en esa época en el dominio de la fotografía con una fuerza tal que acaba convirtiéndose en una especie de exigencia intrínseca.

Sus grandes características son: la reivindicación del realismo, del captar «las cosas tal como son»; la experiencia de la catástrofe —aquí, la crisis de 1929—; una decidida actitud moral; y, por último, una conciencia de la especificidad del medio. Son éstos otros tantos rasgos definitorios que requieren ser periódicamente restaurados.

En esa época, que es también la de la transición del mudo al sonoro, encontramos la misma tendencia actuando en territorio fílmico. Así pues, lo que aquí se identifica, más que una estética en sí, es una relación con el mundo, eso que más tarde se denominará una mirada. Y el nombre que recibe deriva de un viejo término latino: documento designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. En realidad, la idea de que lo que vemos ocurrió efectivamente anida en el núcleo de nuestra creencia en la imagen fotografiada, sea animada o no: ésta es la impresión sobre una película fotosensible de un juego de luz. Dicho de otro modo: situada en la intersección entre un mecanismo fabricado y una manifestación de la naturaleza, es la encar-



*Mauvaises herbes*, vista núm. 64 del catálogo Lumière, 1896. Las hojas vibran, el humo se arremolina, el mínimo temblor se convierte en acontecimiento.

nación misma de una verdad supuestamente inmanente. Tal es el principio que fundamenta la reflexión sobre la ontología de la imagen fotográfica.

### La invención Lumière

La invención del cinematógrafo es inseparable del proyecto fotográfico que obsesionó al siglo XIX, de su aspiración a reproducir los movimientos del mundo (color y sonido incluidos).

Uno de los muchos experimentadores de esta nueva tecnología, Ducos du Hauron, escribió en 1864, en la patente de invención de una cámara que probablemente nunca llegó a construirse: «Por medio de mi aparato me siento capaz de reproducir una comitiva, una revista y unas maniobras militares, [...] las danzas de una o varias personas, [...] los movimientos de las olas (macareo), las nubes a la carrera en

un cielo de tormenta, [...] el cuadro que se desarrolla ante los ojos de un observador que circula por una ciudad, un monumento o una región pintorescos».

Esta descripción corresponde a lo que, en el dominio de la prensa, realizaban ya desde 1843 la famosa y prestigiosa *L'Illustration*, o la célebre revista de geografía fundada en 1860, *Le Tour du monde*. Y, al mismo tiempo, reproduce punto por punto lo que, treinta años después, será el programa de las cada vez más abundantes proyecciones públicas de los hermanos Lumière. Algunos títulos: *24<sup>e</sup> chasseurs alpins: défilé au pas*; *Procession à Séville*; *Londres, danseuses des rues*; *Barque sortant du port*; *Gros temps en mer*; *Les Pyramides et le Sphinx*; *Paris, place de l'Opéra...*

Todas estas cintas se agrupan bajo el término genérico de «temas actuales»; también se habla de «vistas». En ellas el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados, perfectamente recortados. El principio que preside esa planificación es el del catálogo. La lectura de los títulos permite entrever rápidamente que las palabras y los nombres son intercambiables. Vistos de cerca, estos «temas actuales» no dejan de remitir a la forma en que una burguesía en su apogeo se representa a sí misma y representa su dominio del mundo. Un mundo al que pronto dará la vuelta: los turistas atraviesan países exóticos, la historia se reduce a ceremonias y desfiles, la familia se resume en los hijos y los pasatiempos: toda una estética del monumento aflora.

Y sin embargo, al revisar esas cintas todavía pervive en ellas una emoción: la fascinación por esos movimientos ínfimos que sólo la máquina es capaz de registrar y restituir: las volutas de humo, las nubes de polvo, el estremecimiento del viento entre las hojas.<sup>2</sup> Los movimientos del mundo se convierten en objeto de contemplación, como, en

2. Y no la amenaza de un tren entrando en la estación, que no es más que una invención de un gacillero acostumbrado a sacarle partido al accidente de moda entonces: la catástrofe ferroviaria.

general, todo lo relacionado con lo imponderable, esos accidentes ínfimos, diminutos y furtivos. Los signos efímeros de una presencia, la

rúbrica de lo imprevisto, el indicio del instante, son los que dan veracidad al acontecimiento.

Esta emoción viene servida por un arte de encuadrar salido del pliego de condiciones impuesto a sus operadores por los hermanos Lumière, y que se convirtió en el sello de los primeros años del cine: una importante profundidad de campo (lo cual depende tanto de la óptica como de la baja sensibilidad de la película), una línea de fuga (a menudo descentrada, y que dota al plano de una dinámica interior), una duración inseparable del movimiento de un móvil que atraviesa el plano. En el interior de ese espacio, los hombres raramente son individualizados: se les reúne en grupos disciplinados o en multitudes agitadas. Son hombres sin cualidades, como abreviados en un mundo más grande que ellos y que al mismo tiempo ya está domesticado.

Perfectamente integrados en el sistema de representación de la época, los Lumière nunca se consideraron a sí mismos como cineastas, y todavía menos, *a fortiori*, como documentalistas. No obstante, estos orígenes encarrilan al cine como un medio capaz de restituir la realidad, de reproducirla. Como el cinematógrafo es una máquina con la precisión de un instrumento científico, ya que lo arbitrario de la mano, es decir, la subjetividad del intérprete, no entra en el automatismo del registro, se le atribuye una virtud singular: la objetividad. No nos cansaremos de repetir que, por intensa que sea nuestra creencia en la fidelidad de un registro, una imagen no tiene nada de objetivo. No es más que el resultado de un conjunto de restricciones técnicas y de opciones de representación. Es necesario, por lo tanto, interrogar una y otra vez a su forma, es decir, al modo en que nos está dando a ver algo del mundo.

## Dos figuras tutelares

Robert Flaherty y Dziga Vertov destacan ampliamente sobre la producción ordinaria (películas edificantes sobre mil temas, desde curiosidades científicas a los encantos del mundo agrícola). Los dos inau-

guran vías opuestas: el uno hace del rodaje el momento privilegiado de su exploración, el otro se vuelca en el montaje y en sus inmensas posibilidades. Todavía hoy, los cineastas siguen reivindicándolos como referente. Algunos, como Jean-Luc Godard, hacen suyas las dos herencias, integrando en un primer momento el montaje revolucionario antes de rendir homenaje a Flaherty (*Lettre à Freddy Buache*, 1981).

### La revelación: Robert Flaherty

Cuando en 1922 *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*) se estrena finalmente en las pantallas norteamericanas, después de haber sido rechazada varias veces, provoca un deslumbramiento general. La película dará la vuelta al mundo,<sup>3</sup> y el mismísimo Eisenstein reconocerá la deuda del cine soviético para con Flaherty.

Anteriormente ya existía, es verdad, un cine con aspiraciones etnográficas. Edward S. Curtis, fotógrafo americano conocido por sus retratos de amerindios, había dirigido en 1914 una película sobre los indios de la isla de Vancouver (Canadá). Sin embargo, *In the Land of the Head Hunters* presentaba una visión mitológica servida por una reconstitución anacrónica pero cómplice, y todavía se basaba en los cuadros. No es que las obras de Flaherty prescindieran de los artificios de la reconstrucción (en parte, esto se debe a su encuentro con Curtis). En 1913, Robert Flaherty, joven prospector, había rodado ya más de 15.000 metros de película sobre los inuits, sin sentirse satisfecho. Junto a Curtis descubrirá la doble y paradójica necesidad de hallar un hilo narrativo que implique a los hombres que filma y, a la vez, de no filmar desde el punto de vista occidental, sino desde el de los inuits. ¿El inconsciente le traiciona? En 1916, Flaherty prende fuego accidentalmente a ese primer material en fase de montaje.

3. Prueba de este éxito, los bombones helados del entreacto se convertirán en «esquimales», también llamados en Alemania y la URSS «nanouks», o «eskimopie» en Estados Unidos.

Gracias al compromiso financiero de la casa Revillon, peletero francés afincado en Nueva York, Flaherty

saldrá dos veces más de viaje, en 1920, y, sobre todo, en 1921. Será entonces cuando descubra su verdadero camino.

En su anhelo por captar la vida en toda su originalidad, Flaherty no se contentará con aventurarse por regiones ásperas y lejanas al encuentro de sociedades que hayan preservado una virginidad primitiva; de hecho, llega al extremo de resucitar prácticas ancestrales abandonadas y de preparar numerosos planos según su propia conveniencia. Sin contar con que cada película reposa sobre los hombros de un personaje principal y su familia, cuyos hechos y gestos son guionizados en torno a un relato de lucha por la supervivencia.

No obstante, pese a todos esos pactos con la realidad, la película no deja de ofrecer a la mirada una presencia inédita. Esto se debe al modo en que Flaherty va inventando el filme durante el rodaje, como nadie lo había hecho antes.

Pertrechado con dos cámaras, un generador, un laboratorio de campaña y un proyector, Flaherty pasa un total de quince meses en compañía de Nanuk y los suyos. Vive con ellos, comparte sus condiciones de vida, crea una complicidad con los cazadores. Hasta el extremo de que éstos, no contentos con guiarle, le ayudan a desmontar y limpiar las cámaras o a revelar los rushes. O lo que es lo mismo: se convierten en intérpretes de su propia vida cinematográfica, y no sólo en objetos de curiosidad. Además, aunque los gestos de Nanuk sean ya entonces anacrónicos (lo cual es todavía más flagrante en el caso de *Hombres de Arán*), Flaherty se limita a filmar la vida cotidiana: la construcción del iglú, la caza de la foca, las comidas, el sueño, el frío.

El filme se va buscando a sí mismo, se inventa, se revela desde el interior de una experiencia cotidiana así como desde el interior de las imágenes. Flaherty filma sin parar, contempla una y otra vez los rushes que va acumulando (docenas de horas tiradas bajo las luces bajas del sol ártico). Y el montaje, aunque respetuoso con una concepción heroica del relato, busca más la intensidad del momento que el significado de la acción.

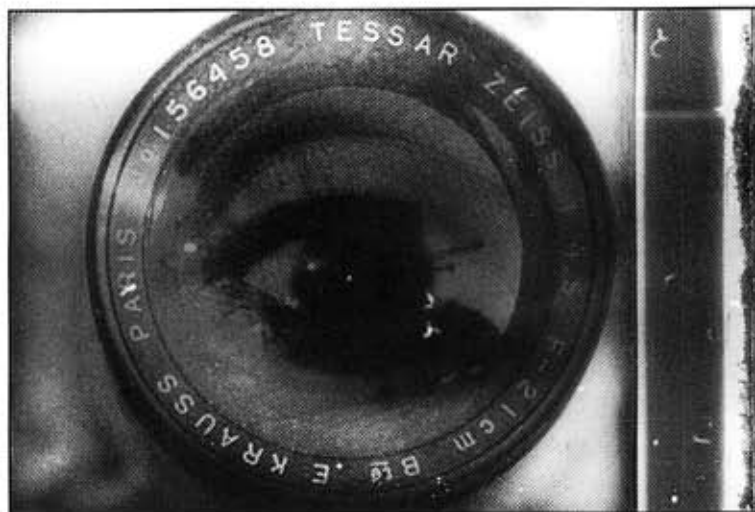
Lo que surgirá finalmente de todo ello es la fragilidad de una vida humana perdida entre dos inmensidades, la tierra y el cielo, y sometida a unas leyes primitivas que han tenido que refugiarse en la naturaleza. No estará de más señalar, por otra parte, que Flaherty rueda en un mundo agitado por una guerra mundial que ha aniquilado poblaciones enteras. La crueldad que asoma por las imágenes de la película está a la medida de una depredación no sólo vigente en la historia, sino también en la naturaleza, y que el hombre debe afrontar.

### La revolución: Dziga Vertov

En fase con la efervescencia de la revolución soviética, *El hombre de la cámara* (Chelovek s kinoapparatom, 1929) abre la vía tanto a un cine de investigación, experimental, como a una práctica documental liberada de la carga del «tema a tratar». En 1929, Vertov demuestra que el cine se inventa a partir de sí mismo, a partir del dominio de sus propios recursos técnicos y de la promesa que conlleva de una percepción distinta, de una comprensión distinta del mundo, hasta entonces impensable.

*El hombre de la cámara* sigue un doble hilo: la progresión de una jornada en una gran ciudad y el proceso de elaboración de la película que estamos viendo. La fabricación del filme —rodaje, montaje, proyección— es inseparable de los movimientos anónimos de la ciudad, de las circulaciones de móviles y de desconocidos, de la producción industrial, de la disciplina de los cuerpos y de su erotismo, e incluso de la vigilia, del sueño y de la ilusión. Todo es una misma energía puesta a trabajar.

Se está produciendo una mutación, como demuestra el plano final del cine-ojo (un ojo y una óptica fotográfica en sobreimpresión). Una nueva forma de subjetividad se perfila, completamente autónoma y anónima. El automatismo de la máquina cinematográfica responde a la autonomía del colectivo. En adelante, nuestra conciencia será me-



*El hombre de la cámara* (Chelovek s kinoapparatom, 1929), Dziga Vertov. El cine-ojo, o cómo el ojo se vuelve mecánico y la máquina vidente.

cánica, y por lo tanto sólo el cine podrá generar su verdad, y lo hará mediante sus medios específicos, desde las tomas con cámara oculta a los trucajes, pasando por la operación —clave— del montaje.

Vertov abordó la práctica del montaje a la vez como poeta y como revolucionario. Como poeta, tras un año de ensayos con montajes sonoros, realizados a partir de ruidos y palabras registrados en un fonógrafo (1917);<sup>4</sup> como revolucionario, en contacto con el montaje de actualidades para el primer noticiario del gobierno de los soviets, el *Kino-Nedelia*, *Cine-Semana* (1918-1919). La necesidad de paliar la escasez de película obligaba a tomar planos prestados de otras películas, o a reutilizarlos de una película a otra. En la mesa de montaje, Vertov descubre una nueva forma de unir dos planos, que no se basa en la continuidad de una acción sino que procede de una asociación, de una aproximación, de una confrontación.

4. De manera análoga al programa futurista de Marinetti. Recordemos que Dziga, «trompo», y Vertov, derivado de «rodar, girar», es el seudónimo de Denis Kaufman.



Vertov explora esas potencialidades mientras va elaborando, en 1922-1924, los 23 números de la revista *Kino-Pravda*, cine-verdad, cuyo título está tomado de la revista fundada por Lenin en 1912. En esa época es cuando formula su teoría del *Kino-Glaz*, el cine-ojo, partiendo de la superioridad perceptiva atribuida a la óptica fotográfica (en comparación con las imperfecciones del ojo) y de la movilidad de la cámara, antes de realizar una película con ese título, en 1924, junto al grupo de los Kinoks.<sup>5</sup> Como subraya Georges Sadoul, la noción de cine-verdad no aparece como tal en la pluma de Vertov hasta 1940. En realidad, Vertov privilegia las nociones de cine-ojo y la idea concomitante: captar «la vida de improviso». O, en otras palabras, Vertov presupone que la verdad está incorporada en las cosas, y las cosas son signos en sí mismas. Por eso no hay subtítulos en *El hombre de la cámara*.

Dos consecuencias prácticas se derivan de este hecho.

Por un lado, la toma de vistas depende de una mera competencia técnica, que puede alcanzar el virtuosismo, como atestiguan las acrobacias del cameraman. Sólo el montaje guía la realización del filme. No es sólo que el montaje sea el momento de analizar el plano, su pertinencia y su capacidad expresiva; es que el rodaje de un plano depende, ya de por sí, de una decisión de montaje.

Por otro lado, la ambición de captar la vida de improviso, es decir, siguiendo los azares de los seres filmados, responde a la idea de que la cámara no debe alterar la singularidad del gesto. Se trata tanto de revelar el carácter único de ese gesto como de poseer un arma de combate al servicio de la verdad revolucionaria: es posible, por ejemplo, sorprender a un banquero mientras comete sus bajezas. Los Kinoks llevan esta exigencia hasta el extremo de organizar diversiones para poder captar las reacciones «espontáneas» de aquellos a quienes filman.

5. Que en sus inicios sólo contaba, además de Vertov, con su mujer Elizoveta Svilova, montadora, y su hermano Mijaíl Kaufman, operador.

El advenimiento del hombre nuevo arraiga en el ámbito de un medio que se disputan poetas y tiranos. Estos últimos sólo ven en

él un instrumento de propaganda (herramienta de educación, medio de control), mientras que los primeros intuyen todas sus promesas. Éste es el horizonte de los debates que agitan la época, y que conducen al rechazo de una forma de ficción juzgada caduca en beneficio de un cine surgido de la vida real. Cuando, cuarenta años después, en el entusiasmo de mayo del 68, un grupo de cineastas se bautice como Dziga Vertov, aspirarán a encender esa misma llama.

## Territorios de la investigación documental

### Tres grandes ejes

Con el desarrollo de la industria del cine como medio de representación y comprensión del mundo, se plantea la cuestión del estatuto de lo que muestran las películas. Toda una cara del mundo permanece ignorada, como revelará brutalmente la crisis de 1929. Pueden identificarse en este sentido tres grandes orientaciones, en ocasiones limítrofes. Los cineastas harán del documental el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores.

Unos consideran a la cámara como un dispositivo de percepción que los aproxima a una experiencia poética del mundo. Otros la convierten en una vigilante herramienta de observación social. Y otros, por último, ven en ella el medio de alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones. Todo esto viene a menudo acompañado de un compromiso político. Lo que está en juego no es poco, porque se trata de llegar a un público *a priori* ganado por la fábrica de sueños.

### Horizontes lejanos

Aquello que en un principio permitió que el documental pudiera ser negocio, esto es, la visión de una naturaleza salvaje e indígena, per-

durará, pero sin escapar a su sello colonialista, entre la explotación y el exotismo. Las películas de la selva de Alfred Machin en los primeros años diez, *La Croisière noire* (1925), de Léon Poirier, o las películas de Martin y Osa Johnson a través de los mares del Sur y luego de las tierras africanas (*Simba*, 1928) en los años veinte, no evitan los clichés de una representación espectacular de la naturaleza. En este sentido es sintomática la doble carrera de Ernest Schoedsack y Merian Cooper: tras ejercitarse practicando una forma de documental estructurada por la conducción de un relato atractivo para conjurar el temor a los tiempos muertos (*Grass/Exode*, 1926), acabarán escenificando la jungla, al realizar en 1933 la más célebre de sus obras, *King Kong*. De paso, estarán revelando una dimensión esencial de la ficción: el relato de la reducción de una monstruosidad original. Se desvela aquí el núcleo simbólico de la oposición de Hollywood al documental: algo monstruoso anida en lo real, empezando por su carácter incontrolable.

Lejos de los safaris, único en su género es el camino emprendido por Jean Epstein, quien, en busca de una nueva vía que lo aleje del formalismo, parte hacia las costas bretonas para filmar el mar. *Mor'Vran* (1931) se nutre de la contemplación de la naturaleza tal y como el cine soviético supo captarla, con sus variaciones atmosféricas. Probablemente la película influyera en la limpidez de *Hombres de Arán* (1934), que Flaherty tardó tres años en realizar. En estos dos casos ejemplares, el documental no designa otra cosa que un dispositivo de rodaje mediante el cual el cineasta trata de someterse a un movimiento telúrico que lo sobrepasa. No se trata de descifrar un sentido oculto, sino de experimentar una sensación. Una película es el momento de una experiencia. Los cineastas no cesan de reaprenderlo.

## El desarrollo del documental social

### Un ejemplo tipo: John Grierson

Paradójicamente (y no sin ambigüedades), las huellas que John Grierson



*Night Mail* (1936), Basil Wright y Harry Watt. En la sombra y el anonimato, el tren correo une las ciudades como las películas unen a los hombres.

ha dejado en la historia del documental no son tanto el resultado de sus películas (escasas en número) como del alcance de su acción militante. En 1929, su *opera prima* señala el nacimiento de lo que posteriormente será el modelo británico. *Drifters* describe la campaña de pesca del arenque al bou. Filmada en planos breves, asocia en una misma presencia los gestos de los pescadores, los movimientos de las máquinas y el vuelo de los pájaros. La vida laboriosa y las evoluciones de la naturaleza participan de una misma energía, la de la producción gris de las riquezas —económicas y morales— de un país en horas bajas de reconocimiento (y en horas bajas como Imperio). Reconocemos aquí una doble herencia, explícitamente asumida (no sin críticas) por Grierson en numerosos textos: de Vertov, por la lección de montaje; de Flaherty, por el sentimiento poético del mundo; y de los dos juntos, por la atención prestada a los hombres.

Al mismo tiempo, Grierson inaugura un modelo que reaparecerá con frecuencia en el futuro, empezando por el Office National du Film Canadien cuya creación supervisó él mismo (1939). Este modelo llegará a influir en las futuras televisiones de servicio público. Porque *Drifters* también es fruto de la implicación del gobierno británico a través de dos organismos oficiales: el EMB, Empire Marketing Board, que tutela el comercio de las colonias y, luego, a partir de 1933, el GPO, General Post Office. Gracias a este excepcional apoyo financiero, Grierson levanta un verdadero taller de producción que se ocupa desde la formación de técnicos a la distribución de las películas. En diez años se producen más de cuatrocientos filmes sobre los más variados ámbitos de actividades (industrias, agricultura, higiene, etc.), sin llegar a entrar, no obstante, en los circuitos comerciales. La gran mayoría de ellos se distribuye a través de redes no comerciales (fábricas, colegios, asociaciones), que pese a todo implican a un amplio público.

En este sentido, las propias películas pasan a ser vínculo entre los hombres, unen ciudades y clases igual que el tren correo une Inglaterra y Escocia, como cuenta el hermoso filme de Basil Wright y Harry Watt, *Night Mail* (1936), una de cuyas escenas aparece escandida por un poema de W. H. Auden. *Industrial Britain* (1933), de Flaherty (invitado por un Grierson a la vez fascinado y contrariado por el tiempo que el maestro tarda en realizar el filme); *North Sea* (1938), de Harry Watt (sobre el guiado por radio de los bous) son algunas de las cintas más representativas de esta idea de una comunidad de los hombres, de una interdependencia general.

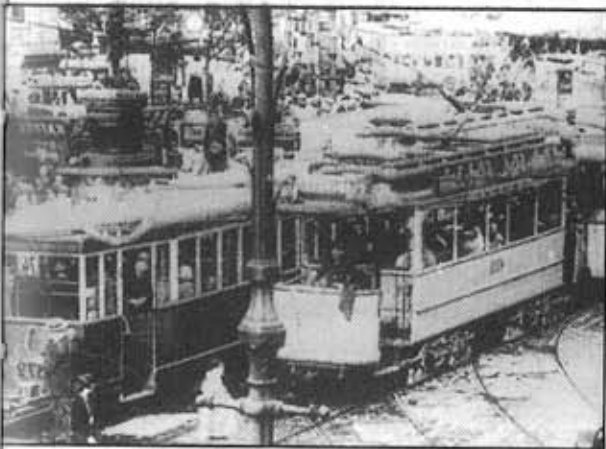
Nos hallamos aquí en la encrucijada entre exigencia política e inquietud estética. La voluntad de ir al encuentro del mundo real, de dar una imagen de los seres anónimos que constituyen la vida cotidiana de un país, toma finalmente los acentos de una exhortación a la unión nacional.



*Borinage* (1934), Joris Ivens y Henri Stork. Dejar de vivir en la ilusión, contemplar la miseria cara a cara.



*Douro, Faina fluvial* (1929), Manoel de Oliveira. En la calle hay hombres; detengámonos para contemplarlos.



*Berlin-Sinfonía de una gran ciudad* (1927), Walter Ruttmann. La ciudad vive al ritmo de una rima eléctrica.

### Propaganda y compromiso

La figura del «medio» (del entorno) da sentido a las actividades sociales. Dicha figura domina todo el documental social de esta época. El cine tiene la virtud de poder asociar lo que hasta entonces aparecía disperso, carente de vínculos de unión. De todos modos, la propaganda (el término es entonces el equivalente de nuestra «comunicación», tiene una connotación peyorativa pero es de uso corriente) se mantiene en el umbral de la educación cívica. Esta deriva instrumental es típica de todo un cine documental desde el momento en que aspira a una misión social. Deja de contemplar para empezar a prescribir, hace de la película un lugar idealizante donde en vez de explorar vínculos éstos se tejen artificialmente.

Es lo que ocurre con el más célebre de los (por otra parte escasos) filmes institucionales realizados en Estados Unidos, *The River* (1937), de Pare Lorentz. Encargado por la Farm Security Administration, el filme tiene por objeto apoyar la política de Roosevelt para relanzar la economía del valle del Mississippi mediante la construcción de embalses que deberán devolver la prosperidad a la zona. Pare Lorentz formará parte del grupo congregado en torno al fotógrafo Paul Strand, que creará, con el apoyo, entre otros, de John Dos Passos, una estructura de producción denominada con acierto Frontier Films, cuyas actividades documentales cesarán con la guerra y cuyos miembros serán perseguidos por el maccarthismo. En el marco del naciente cine militante será donde encontremos la película que afronta la realidad más áspera: *Borinage* (1934), de Joris Ivens y Henri Stork, rodada clandestinamente, un año después de una huelga dura. Los dos cineastas filman la miseria, las expulsiones, la represión. Treinta y cuatro minutos que muestran la cara oculta de la economía occidental como nunca se había visto. La película comienza precisamente relacionando las huelgas americanas violentamente reprimidas un año antes y la irracionalidad de una economía mundial que destruye sus producciones para

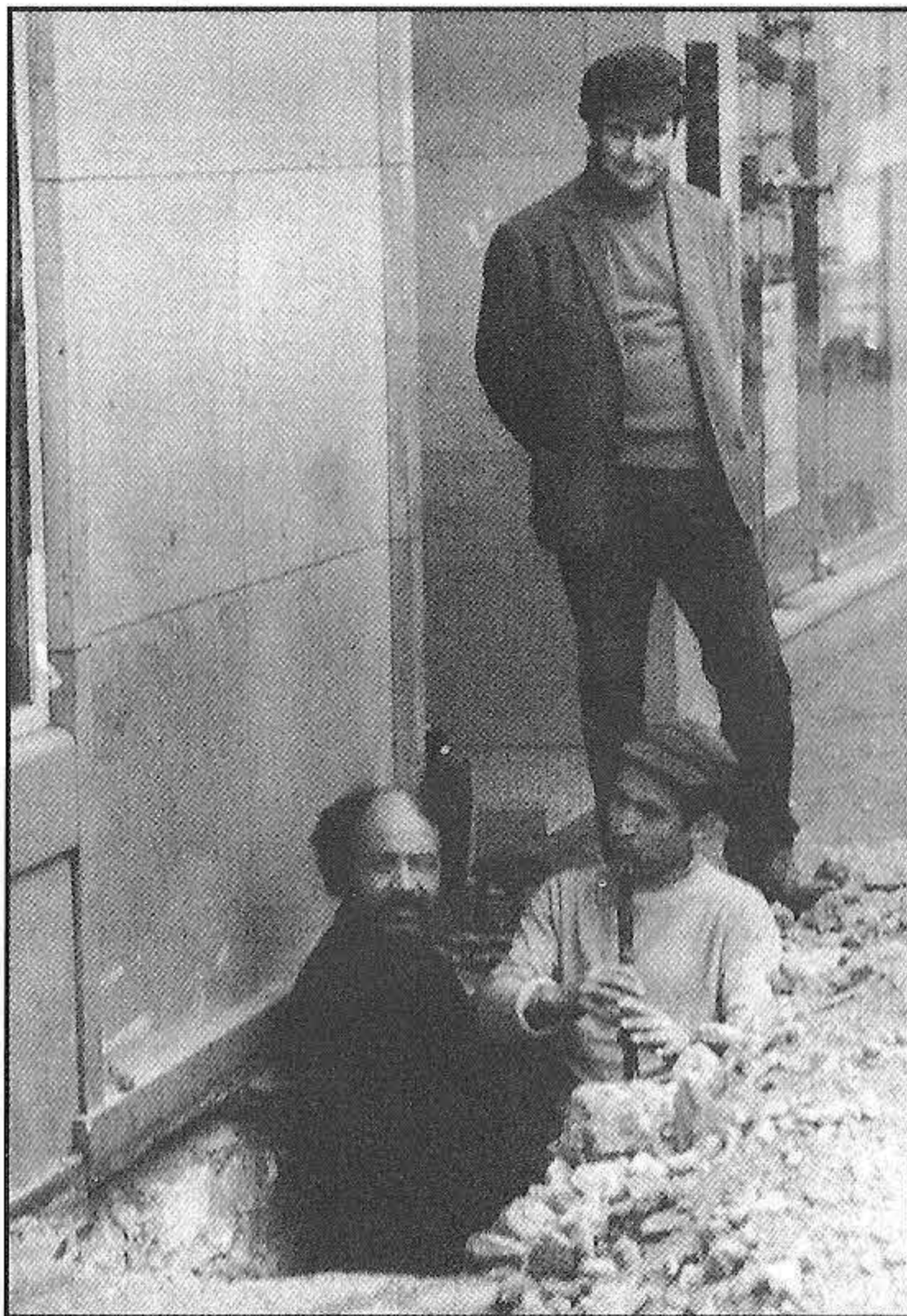
mantener las cotizaciones bursátiles. Esta capacidad de relacionar lo que está alejado, de mostrar diáfánamente lo que separa dos planos, asegurará siempre a estos documentales un lugar en las salas, aun a riesgo de una prohibición que, de hecho, subrayará aún más lo que está en juego.

### El nuevo mundo

A menudo inspirados por Vertov, igualmente próximos a un cine «de vanguardia», muchos cineastas, a finales de los años veinte, ven el cine como el medio visionario de la época, capaz de percibir las energías de la gran ciudad, sus percusiones, sus destellos. En vez de ir en busca de tierras vírgenes o de desvelar el rostro oculto del orden económico (lo que con tanto rigor describe Georges Lacombe en *La Zone*, 1928), hacen de la jungla de las ciudades su territorio. Es la época de las sinfonías urbanas. *Berlín-Sinfonía de una gran ciudad* (Berlín: Die Sinfonie der Großstadt, 1927), de Walter Ruttmann, es el filme faro, un año después de *Moskva* (1926), de Mijaíl Kaufman (hermano de Vertov). *Douro, Faina fluvial* (1929), primera película de Manoel de Oliveira, es del mismo género. *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti,<sup>6</sup> menos volcánica, recoge los destellos de la jornada de una muchacha y de una anciana a lo largo de las horas.

Sólo Jean Vigo será capaz de conciliar los poderes del cine con una crítica social acerba en *À propos de Nice* (1930), que rueda con Borís Kaufman (¡el otro hermano de Vertov!) como operador. En ella, inventa una fórmula que todavía hoy sigue conservando su eficacia: el «punto de vista documentado», que nos recuerda que la confrontación con lo real es el principio mismo del rodaje. Lo que podría pasar por una interpretación poética arbitraria (el juego de contrapicados, la asociación fortuita de planos elocuentes, la

<sup>6</sup> Invitado por Grierson, realizará *Cool Face* (1936) para el GPO.



*Place de la République* (1974), Louis Malle. El cine es un trabajo como cualquier otro. Profundizar o tener los pies en la tierra, todas las metáforas son posibles.

vista su anclaje político (la confrontación de ricos y pobres). Esta interpretación es el signo de una mirada asumida, la impronta del autor que firma su obra. Lejos de las alegaciones de neutralidad del documental, sólo una forma singular, que rehúya todas las convenciones, puede dar a leer algo de la realidad.

El punto culminante de este cine que se zambulle en la gran ciudad para hacer suyas sus intensidades es probablemente *Menschen am Sonntag* (1929), donde Robert Siodmak y Edgar Ulmer hacen del

documental el renacimiento de la ficción.<sup>7</sup>

7. Véase documento, pág. 86.

## Capítulo 2

# Un nuevo gesto

### El estado de las cosas

#### Salir de la guerra

La Segunda Guerra Mundial transforma la relación que todos, cineastas y espectadores, mantienen con el cine. Presentándose con la máscara de una supuesta neutralidad de los hechos (como si un punto de vista no dependiera de una forma de planificar el acontecimiento, de interpretarlo), actualidades y noticiarios manifestaron su carácter falsificador. Nada los diferenciaba, entonces, de la propaganda. Esta última, por otra parte, no ha dejado de recurrir al cine para reforzar su credibilidad, construyendo una representación del mundo que obedece a las reglas de los grandes relatos de ficción.

Ello se aprecia muy bien en la célebre serie destinada a promover la entrada en guerra de Estados Unidos, *Why we fight* (Por qué lucha-