



Nuevos realismos en el cine:

Aires documentales en películas de ficción

Natalia Ames



Cloverfield.

Los recursos del documental se están utilizando en el cine de ficción de manera cada vez más usual, en búsqueda de una verosimilitud que involucre al espectador con la historia narrada. No solamente las películas europeas o independientes utilizan la cámara en mano, la iluminación naturalista, la toma larga y otras técnicas que buscan un mayor realismo, sino también cintas comerciales, como vimos en el caso de *Cloverfield*, un filme que propone un acercamiento casi vivencial a una circunstancia extraordinaria como el ataque de una monstruosa criatura a la ciudad de Nueva York. A continuación revisaremos los exponentes más recientes de esta tendencia, así como otras películas y corrientes a lo largo de la historia del cine que los precedieron en ese afán.

La ambigua oposición entre categorías como ficción y documental, que se puede extender a las nociones de artificio y realismo en lo que respecta a estilos cinematográficos, se ha visto desafiada a lo largo de la historia del cine por diversas corrientes en la teoría y en la realización. Ya hemos escuchado con frecuencia que las fronteras en el cine contemporáneo están en plena disolución; pero ¿cuándo estuvieron claras? Aunque se quiera oponer la “línea Lumière” a la “línea Meliès”, los hermanos fundadores del arte cinematográfico también experimentaron contando historias ficcionales y creando guiones desde tempranas fechas. Incluso Robert Flaherty, reconocido por haber establecido las primeras convenciones del documental, utilizó técnicas como la construcción de escenarios o la manipulación de acciones en la filmación de películas como *Nanook el esquimal* (1922). Y unos años después, el maestro F. W. Murnau se unía a Flaherty para incorporar el aire documental y costumbrista que tan bien manejaba el segundo en una cinta como *Tabú* (1931).

De ahí en adelante el cine y sus corrientes teóricas han desarrollado una relación conflictiva entre las diferentes ideas sobre cómo retratar la “realidad”. Después de más de cien años de historia, las fronteras entre documental y ficción incluso se proclaman como falsas: directores como Javier Corcuera y José Luis

Guerin declaran que no debería existir una división entre estos formatos en las secciones competitivas de los festivales. En efecto, si es cuestión de purismos, un *mockumentary* (véase recuadro) como *Tigre de papel* (2008), de Luis Ospina, ganador del segundo premio en la sección Documental del último Festival de Lima, es difícilmente clasificable. El personaje principal nunca existió, pero la película está realizada en formato documental. Mientras que *La quimera de los héroes* (2003), de Daniel Rosenfeld, cuenta con personajes reales interpretándose a sí mismos en un filme que fue presentado en la sección Ficción de una edición pasada del mismo festival.

La aparente confusión es solo una señal de que ambos formatos están invadiéndose entre sí, utilizando diversos recursos que convencionalmente le pertenecen a la ficción o al documental para traspasarlos y conseguir efectos de parodia, por un lado, o de una mayor verosimilitud, por el otro. Es lo que ocurre en diversas películas que utilizan características como la cámara en mano o la toma larga para dar un *look* documental a ciertas escenas —o a todo el metraje—, con la finalidad de provocar en el espectador una sensación de cercanía, para involucrarlo con las emociones del momento retratado.

Los filmes de los hermanos Dardenne, con su trepidante cámara al hombro persiguiendo a los protagonistas, en su mayoría

actores no profesionales, forman parte de una tendencia a la que también pertenece la premiada *La muerte del señor Lazarescu* (2005), de Cristi Puiu, que si bien emplea intérpretes de experiencia, apuesta por la naturalidad en las actuaciones, una fotografía sin artificios y la negación del trípode.

Estas películas tienen como objetivo acercar al espectador al drama de sus protagonistas, además de retratar sin adornos una situación social crítica. Los fines de una película como *Cloverfield*, por otro lado, son muy distintos: el filme se presenta como una grabación de aficionados en el momento de la invasión de un monstruo al corazón de Manhattan. Aquí el efecto deseado es el terror, mediante la estrategia de situar al espectador al mismo nivel que los personajes, que poco o nada saben de la criatura y ven apenas lo que nosotros vemos a través de sus ojos/cámara.

La estrategia de los “videos encontrados” es usada también en el falso documental, pero consiguió altos niveles de creatividad y generación de intriga en *El proyecto de la bruja de Blair* (1999), que fue acompañada por una campaña de marketing que quería hacer creer al público que la historia era cierta. El uso del *night-shot* o toma nocturna así como la utilización de actores desconocidos contribuyeron a crear una atmósfera de confusión entre la realidad y la ficción que acrecentaba el miedo de los espectadores.

Pero el terror no es siempre el efecto deseado en este nuevo estilo de realismo. Otro filme que mezcla falsos materiales de archivo con “videos encontrados” es *Redacted*, de Brian de Palma, quien utiliza estos recursos para hacer un agresivo alegato contra la guerra de Irak. Nuevamente encontramos que la verosimilitud sirve para un fin social, casi como un generador de conciencia entre el público. Pero sabemos que esto no es nuevo en la historia del cine: el neorealismo italiano, desde los años cuarenta, buscaba dar a conocer el estado de la sociedad italiana en la crisis de la posguerra a través de historias personales que se enmarcaban en paisajes devastados, fuera de los sets de filmación y con la presencia de intérpretes no profesionales e improvisación actoral, en una frontal revancha contra el cine escapista filmado hasta la fecha. El neorealismo italiano fue la primera corriente que marcó al “cine moderno”, más preocupado por retratar la realidad —de diversas maneras— que por crear mundos de fantasía inalcanzables por la mayoría de los espectadores. Las características del *cinéma vérité* también se trasladaron a la ficción (gracias, por supuesto, a los avances técnicos que hicieron posible la filmación de largas escenas con cámara en mano).

Es así como en los años sesenta encontramos que diversos recursos documentales se utilizan en cintas de ficción. En esta época empieza la carrera de Peter Watkins, director británico que incluso hace hablar a sus personajes frente a la cámara como si fueran periodistas y entrevistadores, como cuando retrata una batalla del siglo XVIII en *Culloden*, dando la apariencia de un programa televisivo en una época en la que aún no existía este invento. La búsqueda de verosimilitud en el cine de Watkins es tal que en su filme

La Commune (Paris, 1871) (2000), hizo el *casting* buscando que los actores compartieran los puntos de vista liberales o conservadores de los personajes. El cine de Watkins llegó a ser fuente de inspiración para *La primera carga al machete* (1968), de Manuel Octavio Gómez, quien también utiliza el formato del reportaje noticioso para transportarnos a la época de la lucha por la independencia de Cuba.

“La estrategia de los ‘videos encontrados’ es usada también en el falso documental, pero consiguió altos niveles de creatividad y generación de intriga en *El proyecto de la bruja de Blair* (1999), que fue acompañada por una campaña de marketing que quería hacer creer al público que la historia era cierta.”

El caso de la película cubana es interesante porque, en sus declaraciones a la revista *Cine cubano*, el director afirma que buscaba ir en contra de las tendencias convencionales de las películas históricas que tenían “una apariencia de cosa muerta, de museo”. El afán por “revivir” el cine, por ir en contra de tendencias establecidas, era la esencia de otra corriente nacida unos años antes: la nueva ola francesa, de la que formaban parte los antiguos discípulos de André Bazin, los críticos de *Cahiers du cinéma* entre los que se contaban François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer y otros directores, cada uno con su propia visión de la “realidad” en el cine. Justamente aquí podemos hacer un vínculo con un ejemplo posterior de estos nuevos realismos, pues las largas conversaciones de los personajes rohmierianos y el aire vivencial que se respira en sus entornos tan fidedignamente retratados son una influencia declarada de Cristi Puiu, quien también afirma haberse inspirado en la serie *ER*, producción que renovó el tratamiento visual de la televisión estadounidense con sus complejas coreografías de movimientos de cámara y tomas largas.

Casi cuarenta años después del nacimiento de la nueva ola francesa otros europeos decidirían seguir ese ejemplo, para declararle la guerra abierta al cine de Hollywood. El *Dogma 95*, fundado por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, propuso criterios que debían ser obedecidos por los directores para que sus filmes pudieran formar parte del movimiento. Años después, los directores del *Dogma* abandonarían la iluminación naturalista, la negación de la música extradiagética o de la manipulación del sonido para experimentar de otras maneras con la problemática de la representación. De todos modos, la

MOCKUMENTARIES: UNA SÁTIRA DE LA REALIDAD

Es importante señalar que en el texto principal no estamos incluyendo a los *mockumentaries* o falsos documentales, formato que intenta hacer creer al espectador, mediante diversas técnicas visuales y narrativas, que lo que está viendo es un documental (*Borat* es uno de los casos recientes más populares). Las películas que comentamos son ficciones que se presentan como tales pero que incluyen recursos que hacen más verídica la acción; sin embargo, en estas cintas jamás veremos la técnica del *talking head* o cabeza parlante, la revisión de materiales periodísticos, así como

otras características emblemáticas del documental.

Por el contrario, los *mockumentaries* intentan seguir las convenciones del documental, casi al pie de la letra, para comentar un entorno en clave de parodia (como en el clásico *This is Spinal Tap*, de Rob Reiner, que explora el mundo de las bandas de *heavy metal*), sugerir significados metafóricos (como ocurre en el caso de *Zelig*, el famoso falso documental de Woody Allen que recurre al guiño al espectador para aventurarse a reflexiones existencialistas), causar te-

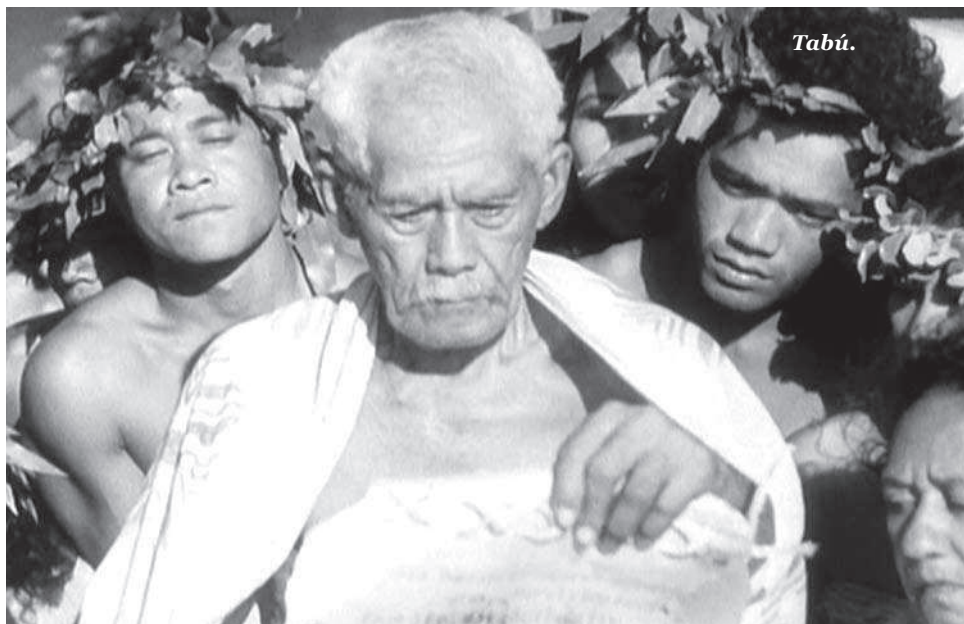
rror a partir de la sensación de realidad (como ejemplo podemos citar a *Holocausto Canibal*, precursor de *El proyecto de la bruja de Blair* que mezcla técnicas del documental etnográfico con efectos *gore* en una cinta de culto), entre otros filmes. Si bien en muchos de estos casos, a medida que la película avanza, la falsedad de lo narrado es obvia, el énfasis en presentarse como un documental es lo que diferencia a los *mockumentaries* de los nuevos realismos comentados, claramente propuestos como ficciones que intentan retratar la realidad de manera cada vez más verosímil.

influencia del Dogma 95 va más allá del puñado irregular de películas que cuentan con su certificado: este movimiento abrió las puertas a diversos directores independientes que, en pleno *boom* del video digital, vieron en él un ejemplo de creatividad e innovación que no necesitaba de grandes presupuestos para crear cintas provocadoras de fuerte impacto emotivo.

Si hablamos de nuevos realismos que han inspirado a los cineastas independientes de diversas partes del planeta, no podemos dejar de mencionar algunos directores de cine iraní como Abbas Kiarostami o Jafar Panahi. Este último juega con el espectador continuando “la realidad detrás de la ficción” (que tampoco es una realidad “real”) cuando sigue la historia de la niña de *El espejo* tras su negativa a seguir grabando la película, mostrándonos críticamente un entorno social dominado por la represión mientras que perseguimos a la protagonista como espías por las calles de Teherán. Por otro lado, los filmes de Kiarostami muestran diversas formas en las que el director busca empujar las fronteras de la representación cinematográfica, utilizando recursos del documental como las tomas largas y características de otros nuevos realismos, como la participación de actores no profesionales, para finalmente lograr una particular mezcla de naturalidad y profunda reflexión humanista.

La búsqueda de verosimilitud en el cine de ficción seguirá utilizando recursos del documental hasta que ya no se reconozcan como tales. Según Gaudreault y Jost afirman en *El relato cinematográfico*, “toda película participa a la vez de los dos formatos [...] De hecho, lo que permite que uno le tome la delantera al otro es la lectura del espectador”.¹ En efecto, la actitud del público es la que le creará conflictos del nivel de “¿esto es verdad o mentira?”, o la que hará que aprecie el filme más allá de estas categorías cada vez más difusas. Y con respecto a los recursos utilizados, siempre quedará el debate sobre cuál es la mejor manera de retratar la realidad, de involucrar al espectador con lo narrado. Los nuevos realismos tienen que convivir con los avances digitales y las fantasías de grandes presupuestos, y es por ello que también se aprovechan del avance de la tecnología, como en el caso de *Cloverfield*. Y el éxito en la taquilla de este filme, así como la recepción crítica altamente favorable de cintas como las de los hermanos Dardenne o *La muerte del señor Lazarescu* demuestran que el realismo en el cine está más vivo, creativo y dinámico que nunca. ◻

¹ Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 39.



Tabú.

El proyecto de la bruja de Blair.



Borat.

