

**U**n amigo programador me decía que cuando anunciaba la proyección de un documental en su cine club, el número de espectadores se reducía a la mitad de lo que usualmente se tenía cuando proyectaban una ‘película’ (ficción). ¿Un documental es una película?, ¿por qué las diferenciamos?, ¿qué entendemos por documental?, ¿es objetivo, didáctico e informati-

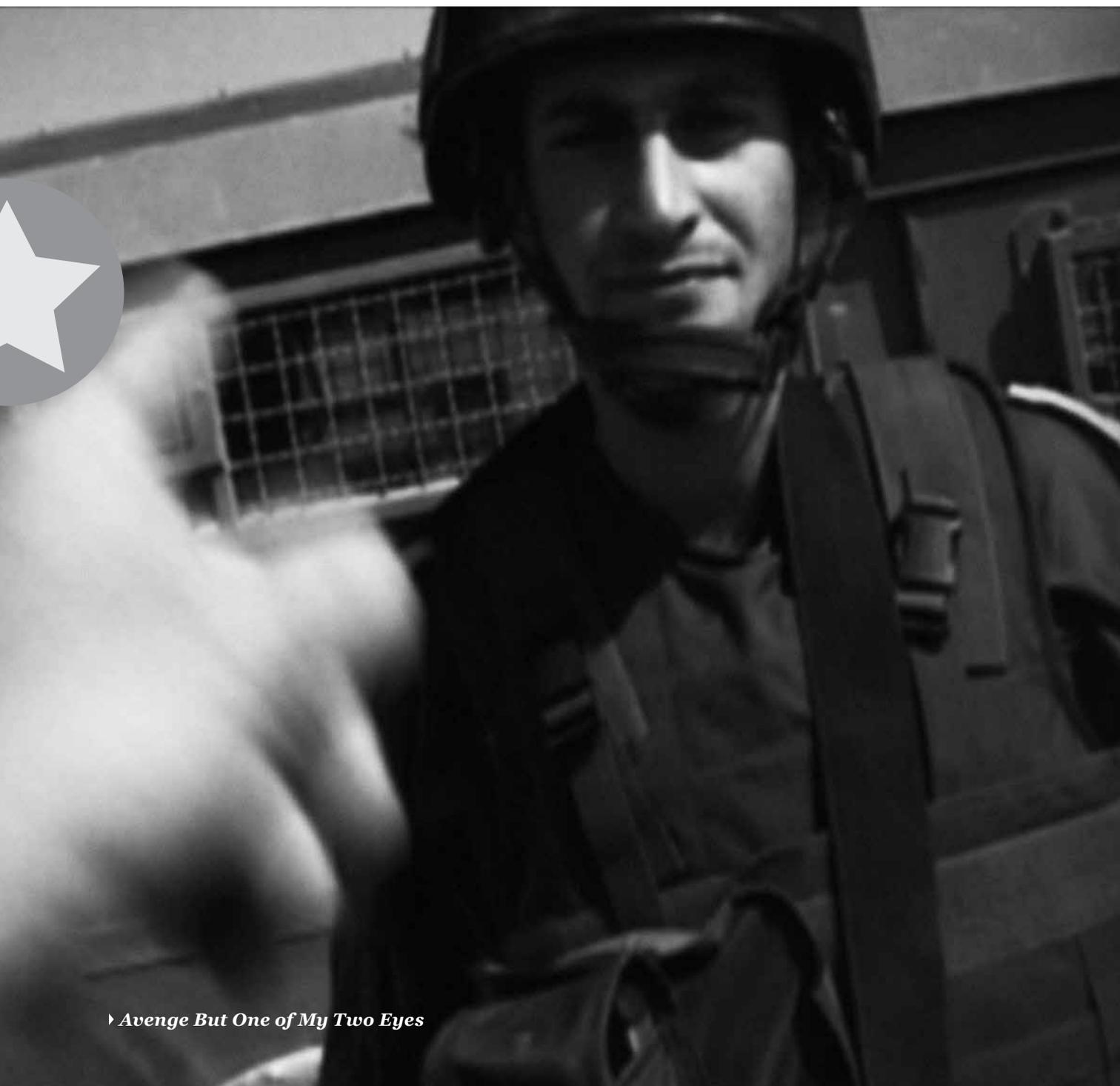
vo?, ¿dice ‘la verdad’?, ¿los documentales son solo históricos o de *National Geographic* y no hay más?

Considero importante que dejemos de ver al cine documental con tantos prejuicios y comencemos a apreciar su complejidad y riqueza. Para comprenderlo es importante conocer los cambios que ha vivido este género en la historia del cine, en su estrecho

diálogo con la tecnología y el contexto social de cada momento histórico.

### ¿Qué entendemos por cine documental?

En una crítica a la película *Moana* (1926) de Robert Flaherty, John Grierson usará el término documental –*documentary*– por primera vez,



▶ *Avenge But One of My Two Eyes*

asignándole una verdadera significación cinematográfica a su primitiva traducción francesa *documentaire*, que hacía referencia a todo film que se apoya en documentos realistas sin manipular o que tiene carácter de documento. Pero en *Moana*, no solo se documenta la vida diaria de los habitantes de Samoa, sino que en ella apreciamos una dramatización

de la vida de Moana y de su familia, que son personajes en una historia de la vida real. Esta aproximación que realiza Flaherty a la realidad ya la había hecho durante la filmación de *Nanook el esquimal* (1922), film considerado como la primera película documental. Flaherty (2005), dice:

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es represen-

tar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo

# EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO UN CINE SIN FRONTERAS

Aunque las concepciones comunes sobre el documental suelen ser bastante limitadas, las apuestas de los últimos años nos demuestran que no ha dejado de ser un derrotero de exploración y libertad creativas.

*Mauricio Godoy*

que pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas. (p. 58)

Pero esta visión de subjetividad, de puesta en escena, que el propio Flaherty reconoce dentro de su trabajo, es algo que recién comenzó a aceptarse internacionalmente a partir de los años ochenta; en Latinoamérica en los últimos quince y en el Perú comienza a manifestarse en los últimos años, aunque aún se encuentra en un proceso de consolidación. Al documental, históricamente, se le ha vinculado con un valor de verdad en sus imágenes y la necesidad de objetividad en la información ofrecida al espectador. Se ha construido sobre esta idea porque que en los años veinte surge un tipo de documental que “[...] se basa en la ilustración de un argumento con imágenes”. Este se dirige al espectador de forma directa, a través de intertítulos o una voz en *off*, las cuales “[...] lideran la imagen y enfatizan la idea de objetividad y lógica argumentativa” (Cock, 2006). Este tipo de documental hace hincapié en la impresión de objetividad, en donde el texto es utilizado al servicio de su necesidad de persuasión. Por ello, cobró gran popularidad durante la Segunda Guerra Mundial como forma de propaganda, tanto por los nazis –desde los documentales de Leni Riefenstahl como *El triunfo de la voluntad* (1934) hasta los de Joseph Goebbels, *El judío eterno* (1940)–, como por los ingleses –*London Can Take It* (1940), *Words for Battle* (1941) y *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings– o los estadounidenses –*La batalla de San Pietro* (1945) de John Huston o la serie *Why We Fight* (1942-45) de Frank Capra–. Durante este periodo surgen los noticieros cinematográficos que comenzaron a producirse en la mayoría de países para transmitir los intereses del Estado.

Los intereses políticos, maquillados bajo una visión de objetividad, eran –y aún lo son– un arma muy poderosa del documental clásico, por ello se le cuestiona su contenido ético, político e ideológico. Esta forma de documental, debido a su

▷ Robert Flaherty



Michael Moore ◀

▷ Jonas Mekas



estructura y manera de dirigirse al espectador, es la más difundida y la que se identifica, en primera instancia, como cine documental.

Dentro de un contexto de cambios sociales y de revolución cultural, aprovechando los avances tecnológicos que se dan a principio de los años sesenta, surgen dos estilos documentales diferentes en respuesta a la supuesta objetividad de dichas producciones: en Francia, como una manera de rendirle tributo al término *kino-pravda* ('cine verdad') de Dziga Vertov, Jean Rouch y Edgar Morin bautizan como *cinéma vérité* el estilo de filmar buscando la verdad; Rouch busca registrar la verdad pero como en toda película, las suyas también requieren que se seleccione y organice el material filmado; en el *cinéma vérité* se incorpora la presencia del realizador y de la cámara como parte de esa verdad. Pero es el *direct cinema* el que buscará la objetividad absoluta, la no intervención, la imperceptible presencia del realizador junto a los protagonistas en sus actividades del día a día, sin alterarlas o modificarlas en lo absoluto, es decir, buscará un documental neutro, como bien lo indica Kracauer (1989):

Suponiendo que un film realizado como un documental neutro no incluya escenas ensayadas con un propósito determinado sino que se limite, como debería ser, a presentar la realidad pura y simple. De todos modos no puede presentar ciertos aspectos de un objeto en perjuicio de otros, y así influir en nuestra visión de él. Las tomas reales siempre son, forzosamente, una selección de entre todas las tomas posibles. (p. 210)

A pesar de la búsqueda de la objetividad de estos años, en el documental –en todos sus géneros, modos o estilos– al igual que en la ficción, hay puesta en escena. Es imposible que no la haya. “En tanto se delimita la visión del ojo humano con respecto a lo que está frente a la cámara, ya tenemos una puesta en escena. Al seleccionar el encuadre, hay puesta en escena”. (Mirra, 2002)

En respuesta a esta aparente objetividad, los documentalistas comienzan a explorar la subjetividad dentro de sus propuestas. Aparecen documentales que mezclan sin pudor el punto

de vista del realizador con “elementos narrativos, la reflexión argumentativa e incluso el modo asociativo con fines retóricos” (Cock, 2006). Se vuelve a la voz en *off* expositiva, pero esta vez se encuentra claramente *subjetivizada*, se abandona la pretensión de establecer una relación directa no mediada, pasando de ‘la mosca en la pared’ (*fly on the wall*) al documentalista en el plano, en donde la presencia del realizador como responsable de lo que acontece en el film es directa, como cuando Michael Moore, en *Roger & Me* (1989), persigue al director de la General Motors para que explique, frente a la cámara, por qué cerró la fábrica, o cuando Dennis O’Rourke paga a una prostituta para que cuente su vida frente a cámaras en *The Good Woman of Bangkok* (1991). (Weinrichter, 1998, p. 112).

## El documental de los últimos años

Se puede decir que el término documental es actualmente insuficiente para abarcar toda la producción que se viene dando en los últimos quince años. Una extensa área no cartografiada entre el documental clásico, la ficción y lo experimental es lo que ha llevado a muchos teóricos, investigadores, programadores a comenzar a denominar a este nuevo documental como ‘no ficción’, y como dice Weinrichter (2004): “En su negatividad está su mayor riqueza. No ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie [...]” (p.11). Pablo Piedras ha recopilado una serie de factores estéticos, discursivos, sociales y tecnológicos que nos permiten comprender a este nuevo documental:

- La presencia del *direct cinema* y el *cinéma vérité* permitió la liberación del documental, haciendo que transitara por nuevos caminos desde la experimentación formal a un mayor acercamiento al realizador con la realidad que le rodea:

El minimalismo observacional favorecido por el primero y la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta

social del segundo enfrentaron al espectador, como estaban haciendo las vanguardias contemporáneas, con nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos, con las capacidades reveladoras del azar y el registro no controlado [...] y con el placer del intercambio verbal o narratizado. (Ortega, 2005, p. 196)

- Los avances en la tecnología videográfica, por un lado, marcan una diferencia sustancial en la duración de la bobina de 16mm (11 minutos) frente a la cinta de video (30 minutos al momento de su creación) y, por otro, permite visualizar instantáneamente las imágenes registradas (Piedras, 2010). Sin mencionar el abaratamiento de costos que el trabajar en video puede implicar. El documentalista indio Anand Patwardham dice:

Cuando empecé, a principios de los sesenta, el video no existía. El video me ha dado libertad para filmar mucho más material del que filmaría en formato cinematográfico, un formato mucho más caro y que ya me ha ocasionado bastantes quebraderos de cabeza. El video está hecho a prueba de impericias. De hecho, tengo tendencias a filmar de más [...] esto también dota a las películas de una dimensión más plural<sup>9</sup>. (Goldsmith, 2003, p. 112)

- Con relación a la presencia performática del realizador dentro del film, tanto Piedras como Ortega hacen mención al rol que interpreta la televisión en la construcción del ‘yo’, un personaje que puede encontrarse más cercano al mediador televisivo que a cualquier manifestación subjetiva relacionada con un cine más personal, de autor. Un ejemplo de ello es Michael Moore, como nos menciona Ortega (2005, p. 204).
- Hay una tendencia a pensar el cine documental como una práctica discursiva y ya no como práctica mimética. Hecho relacionado directamente en el cine experimental y las vanguardias de los años veinte y treinta, cuando surge *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo, el cine de Man Ray y posteriormente el de Maya Deren, Stan Brakhage y Jonas Mekas, por supuesto.

- Se vive una desideologización mundial que conlleva un repliegue a lo privado. El desencanto del documental social latinoamericano es mayor al constatar la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre hechos traumáticos recientes. “El documental subjetivo encuentra verdades parciales, tentativas y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo” (Piedras, 2010).

El documental se encuentra en una etapa nueva, un periodo de renovación con nuevas opciones narrativas, entre ellas encontramos:

- La irrupción de la primera persona en la voz del documental, el director gira la cámara y reflexiona sobre su propia identidad, las relaciones familiares y lo personal, es el llamado documental autobiográfico.
- El manejo de la significación de las imágenes, las cuales se han convertido en un propio objeto y no la representación de algo que está ahí. Esto lo apreciamos con el llamado *found footage* y el documental de apropiación, reelaboración de ciertas imágenes registradas con un fin determinado y reinterpretándolas en un documental.
- El cuestionamiento al documental mismo, poniendo en cuestión las formas de construcción y el por qué creemos lo que creemos. Los falsos documentales o *fakes* exploran esta línea.

En estas nuevas formas de expresión documental, podemos encontrar ciertas características que los unifican:

- La democratización de la tecnología ha permitido que los llamados grupos minoritarios tengan acceso a dar su punto de vista, permitiéndonos tener nuevos enfoques y nuevos temas que previamente el documental clásico no había abordado. Dentro del modelo hegemónico patriarcal del documental clásico surgen nuevas visiones de sexualidad, trabajo, noción de ciudadanía, así como las emociones.
- Frente a una voz omnisciente que nos decía ‘la verdad’, o la verdad absoluta de una cámara aparentemente

invisible, el director se posiciona, nos dice quién habla y desde dónde lo hace. Esta presencia del director puede incluso asumir un rol protagónico en el film.

- En la búsqueda de no esconder su presencia, el director tampoco esconde los mecanismos que hay detrás de la realización, cómo se hace el film, los detrás de cámara, qué problemas éticos y estéticos tiene en el proceso.
- Hay una clara intencionalidad de cuestionar la supuesta objetividad que caracteriza al documental clásico, quitarle la etiqueta de cine didáctico e informativo que dice ‘la verdad’, que el material de archivo es incuestionable y que una imagen no puede mentir.

Son muchos los directores y más aún los films que navegan por estas turbulentas aguas. Menciono algunos ejemplos imprescindibles para ilustrar lo antes mencionado: *Sans soleil*, de Chris Marker (1983); *The Atomic Café*, de Jayne Loader, Kevin y Pierce Rafferty (1982); *Reassemblage*, de Trinh T. Minh-ha (1985), *Nobody's Business*, de Alan Berliner (1996); *El diablo nunca duerme*, de Lourdes Portillo (1994); *Roger y yo*, de Michael Moore (1989); *Los Rubios*, de Albertina Carri (2003); *La delgada línea azul*, de Errol Morris (1988); *Los espigadores y la espigadora*, de Agnès Varda (2000); *Human Remains*, de Jay Rosenblatt (1998); *Sherman's March*, de Ross McElwee (1986); *Agarrando Pueblo*, de Luis Ospina (1978); *Santiago*, de João Moreira Salles (2007); *Embracing*, de Naomi Kawase (1992); *No Lies*, de Mitchell Block (1973); *En Construcción*, de Jose Luis Guerín (2001); *Closet Up*, de Abbas Kiarostami (1990); *Avenge But One of My Two Eyes*, de Avi Mograbi (2005); *Tishe!*, de Victor Kossakovsky (2003); *Fiesta*, de Mary Jiménez; *Me dicen Yovo*, de Juan Alejandro Ramírez (1996); *La isla de las flores*, de Jorge Furtado (1989); *Death of a President*, de Gabriel Range (2006), entre tantos otros.

## ¿Qué pasa en el Perú?

En el Perú, hablar de este nuevo documental es algo reciente, algo de los últimos cuatro o cinco años. Por su-

puesto que esto ya se venía gestando entre estudiantes y jóvenes realizadores ansiosos de nuevas propuestas filmicas, que satisficieran sus necesidades gracias al pasillo 18 de Polvos Azules o Internet. Además, la presencia de José Balado como profesor y director de Docuperú ha sido clave y base sobre la cual se construye este despertar del documental peruano.

Cuando estuve en Ecuador, conversé con varios jóvenes realizadores y me contaban de la importancia que tuvo el festival EDOC en su formación; en donde desde hace más de 15 años se aprecia lo mejor del documental mundial, se invita y homenajea a sus principales realizadores, como Ross McElwee o Jay Rosenblatt. La producción documental ecuatoriana de los últimos años es reflejo de dicha influencia, propuestas creativas, autobiográficas, performativas. Filmes considerados entre lo mejor del documental latinoamericano en la actualidad por varios críticos y teóricos.

Por ello, considero que tanto Transcine (festival internacional de no ficción) como el Lima Independiente son espacios idóneos para presentar lo más destacado de la producción mundial desde hace muchos años; una oportunidad para generar encuentros y redes y fomentar el diálogo. Nuestro consumo de cine alternativo ha sido por muchos años un arte onanista; estos festivales nos permiten regresar a lo colectivo, a la experiencia de grupo que, con charlas e invitados internacionales, nos permite enriquecer nuestra visión, a la vez de ser una plataforma de apoyo y difusión de la producción nacional.

Cuando estudiaba comunicaciones siempre escuché decir que “el documental es el camino para llegar a la ficción” y para poder hacer una película “se necesita la súper cámara”. Ahora sabemos que esto no es así. El documental es tan solo una herramienta audiovisual que permite expresarnos de forma creativa y sin límites, dejando de lado parámetros preestablecidos; ya que con la tecnología actual se hacen largometrajes con celulares, material apropiado de Internet, DLSR, P2 y por supuesto con ‘súper cámaras’. El cine contemporáneo solo tiene las fronteras que cada uno de nosotros queramos ponerle. ◻



### 1. Listen to Britain

### 2. Agarrando pueblo

### 3. Close Up

#### Referencias:

Cock, A. (2006). *Retórica en el documental: Propuesta para análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción*. (Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperada de <http://es.scribd.com/doc/59089255/3-3-Tipologasymodosdocumentales>

Flaherty, R. (2005). La función del documental. En Adolfo Colombres (compilador). *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 51-54). Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Godoy, M. (2013). *180 grados gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Perú: PUCP.

Goldsmith, D. (2003) *El Documental: Entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. Xavier Nuñez Digón (traductor). España: Editorial Océano, SL.

Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Mirra, M. (2002). *Teoría y metodología del documental*. En Miguel Mirra y la docencia. Recuperada de <http://miguelmirracursos.blogspot.com/2008/01/m.html>

Ortega, M. (2005). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En Cerdán, J. y Torreiro, C. (editores). (2005). *Documental y vanguardia* (pp. 185-217). Madrid: Ediciones Cátedra.

Piedras, P. (2010) La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. En *Revista on line Cine Documental*, N° 1. Recuperada de [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html).

Weinrichter, A. (1998). Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre. En *Archivos de la filmoteca* N° 30. Valencia: Paidós, pp. 109-123.

Weinrichter, A. (2004) *Desvíos de los Real. El cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores

