

# El documental

Magdalena Sellés

Magdalena Sellés es profesora de los Estudios de Cine y Televisión de la Facultad de Comunicación Blanquerna (Universitat Ramon Llull).

Diseño del libro y de la cubierta: Natàlia Serrano  
La UOC genera este libro con tecnología XML/XSL.

Primera edición: Septiembre 2008  
© Magdalena Sellés, del texto  
© Editorial UOC, de esta edición  
Rambla del Poblenou, 156. 08018 Barcelona  
www.editorialuoc.com

*Esta obra está sujeta –si no se indica lo contrario– a una licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial-Sin obra derivada 3.0 España. Puede copiar, distribuir y comunicar públicamente, siempre y cuando reconozca los créditos de las obras (autoría, Editorial UOC) de la manera especificada por los autores y la Editorial que la publica. No puede hacer uso comercial ni obra derivada sin el permiso del Editor y de los autores. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.es>*

## **Nuestro contrato**

Este libro le interesará si quiere saber:

- Qué es un documental.
- Cuáles son los principales tipos de documentales.
- Cómo surgió.
- Cuáles han sido los principales autores.
- Qué influencia social ha tenido en sus diferentes épocas.



## Índice de contenidos

Nuestro contrato	3
Una definición difícil	7
<b>LOS PRIMEROS DOCUMENTALES</b>	11
<b>LOS PIONEROS</b>	15
Flaherty, el padre del documental	15
Vertov y el reportaje periodístico	22
Esfir Shub y el documental histórico	28
El documental poético	30
<b>LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO: EL DOCUMENTAL EXPOSITIVO</b>	33
John Grierson y el cine documental británico	33
Leni Riefenstahl, la belleza al servicio de la ideología	38
Pare Lorentz y el compromiso social	41
La propaganda durante la guerra	46
La irrupción de la televisión	52

<b>EL DOCUMENTAL DENTRO DEL CINE MODERNO: LAS MODALIDADES DE OBSERVACIÓN Y PARTICIPATIVA</b>	55
'Direct cinema': El documental de observación	58
'Cinéma vérité': El documental participativo	62
La influencia en la ficción	66
<b>EL DOCUMENTAL DENTRO DEL CINE POSMODERNO: LAS FORMAS HÍBRIDAS</b>	69
El documental reflexivo	71
El documental performativo	74
<b>LA RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO</b>	79
El contenido político	80
La Guerra Civil y el franquismo	85
<b>UNA HERRAMIENTA DE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD</b>	89
<b>Bibliografía</b>	91

## **Una definición difícil**

El estudio del documental tiene una complejidad difícil de abarcar. Así, este libro pretende sintetizar la historia del documental y señalar a sus protagonistas más destacados y las formas discursivas que se han utilizado. En el centro de la cuestión se encuentra el viejo debate sobre la realidad, sobre lo que se entiende al hablar de realidad. La evolución de las formas de representación documental ha generado un discurso teórico sólido, que se enriquece constantemente. Se ha pasado de la pretensión de registrar la realidad tal cual es, a la situación de que algunos de los documentales más actuales nos proponen: asumir la subjetividad para llegar a comprender la realidad social.

Las dificultades teóricas, incluso, llegan a la propia definición de documental y los autores que escriben a fondo sobre el tema dedican muchas páginas a esta cuestión. Casi todas las definiciones dicen que el documental, mediante una interpretación creativa de la realidad, nos aporta conocimiento y nos ayuda a comprender la condición humana. Como muy bien afirma el profesor de cine Bill Nichols, las ideas sobre cuáles son los temas que el documental debe tratar

cambian constantemente. Para algunos especialistas, todas las obras audiovisuales son ficciones, para otros, todas son documentales. Nichols clasifica las obras audiovisuales en dos grandes grupos: documentales of *wishfulfillment* -cumplimiento de un deseo- y documentales de representación social.

Los dos cuentan historias pero de diferentes clases y utilizando diferentes narrativas. El primer tipo correspondería a lo que llamamos ficciones y el segundo a lo que llamamos no ficciones. El documental de representación social nos ofrece una representación tangible del mundo que habitamos y compartimos. El documentalista, mediante la selección y la puesta en escena, organiza y visibiliza el material de la realidad social. Nos muestra lo que la sociedad ha entendido, entiende o entenderá por realidad. Nos ofrece nuevos puntos de vista para explorar y entender el mundo que compartimos. El profesor Àngel Quintana considera que uno de los grandes retos del realismo es interrogarse sobre la realidad y sobre cómo se inscribe esta realidad en la esfera de lo visible. Frente a la cultura del simulacro que nos rodea, aconseja contemplar el realismo como una actitud ética.

Sólo resta animar a continuar investigando y leyendo bibliografía sobre el tema. Una vez se empieza, no se puede parar, porque estamos hablando de la vida de las personas y de un medio que intenta mostrarla.

Para finalizar esta pequeña introducción se quiere informar que, la elaboración de este libro se ha basado, principalmente, en la aportación inestimable de las obras de los profesores Erik Barnouw y Bill Nichols.



## LOS PRIMEROS DOCUMENTALES

El surgimiento del género documental es tan antiguo como el mismo cine, que nace oficialmente el 28 de diciembre de 1895 con la proyección de varios filmes en el Salon Indien del Grand Café en el Boulevard des Capuchines en París. Los hermanos Lumière creían que su invento sería una herramienta útil para la ciencia. Imaginaban que los investigadores de cual quiere disciplina científica podrían registrar elementos de la realidad para interpretarlos. Algunas de sus películas son *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* (1895), *La sortie des usines* (1895) y *Promenade des congressistes sur le bord de la Saône* (1895).

Quizás por este motivo, los primeros documentos cinematográficos que existieron son fragmentos de la realidad. Los operadores colocaban la cámara en un sitio de cualquier ciudad y registraban la vida que pasaba ante su objetivo. Esta posibilidad era un triunfo para el realismo, que extendía su influencia a la filosofía, la literatura, la pintura, entre otras disciplinas, y ya se encuentran referentes a la idea de mimesis en *La república* de Platón y la *Poética* de Aristóteles. Creían que finalmente el nuevo medio técnico les permitiría

dejar de copiar la realidad para alcanzarla de forma inmediata y directa.

De este primer cine primitivo disponemos de numerosos ejemplos de diferentes países, clasificados en lo que se ha llamado "actualidades": en España, *La llegada de los toreros* (*Arrivée des Toréadors*, 1896); en Rusia, *La coronación del zar Nicolás II* (1896); en Australia, *Las carreras de Melbourne* (1896). En Cataluña, Fructuós Gelabert, en 1898, filmó *La visita de la reina a Cristina y su hijo Alfonso XIII en Barcelona*. Las películas predominantes de este periodo son las de temática documental hasta aproximadamente 1907. Todas serían un ejemplo del "grado cero" de la escritura audiovisual formulado por Roland Barthes o del modo de representación primitivo explicado por Noël Buch en su obra *El tragaluz del infinito*. En teoría, el grado cero -la ausencia del montaje- asegura la mimesis fiel de la realidad tan largamente buscada.

Poco a poco, la proyección del material de no ficción y el de ficción se fue institucionalizando. A partir de 1910, los noticiarios fueron los primeros en ser aceptados como documentos verdaderos a través de la difusión de compañías cinematográficas de renombre, las primeras en Francia: Pathé y Gaumont.

Hay que destacar, que ya en 1898, el polaco Boleslaw Matuszewski se dio cuenta de la importancia de las películas como documentos para la historia de las sociedades. Por eso pedía la creación de archivos

que conservaran las imágenes como patrimonio de la humanidad.

Durante este periodo, el cine de no ficción, por una parte, empezará a establecer algunas bases para ir limitando los temas que lo tienen que alimentar, como las actualidades y los filmes de viajes, llamados *travellogues*.

Y por otra también empezará a cuestionarse la credibilidad de su contenido, porque algunas filmaciones realizadas con tomas falsas y proyectadas como si fueran reales incitaron el debate sobre la fiabilidad del cine para reproducir acontecimientos de la vida real.

Estas manipulaciones y los adelantos tecnológicos posteriores que han modificado la estética documental han propiciado un debate recurrente en la teoría del cine sobre los límites entre qué es ficción y qué no ficción.



## LOS PIONEROS

### Flaherty, el padre del documental

El director John Grierson fue el primero en llamar Robert Joseph Flaherty (1884-1951) padre del documental. Según la opinión de Richard M. Barsam, historiador y teórico del documental, también se puede considerar al director más influyente de la modalidad de películas de viajes. Otros autores lo relacionan con la creación del cine etnográfico enlazándolo con la modalidad practicada por Jean Rouch.

La afición de Flaherty por este tipo de filmes procedía de su infancia. El trabajo de su padre, que era ingeniero de minas, había obligado a la familia a moverse constantemente. Durante su infancia vivió en las zonas mineras del norte de Michigan y Canadá.

Durante esta etapa, Flaherty acompañó a su padre en algunos de los viajes de exploración del territorio y estaba avezado a la vida al aire libre y en las duras condiciones de vida de aquellas tierras inhóspitas. Su interés por la naturaleza se extendió a la profesión y se convirtió en explorador y mineralogista.

Sus vivencias infantiles, juveniles y profesionales determinaron su obra como documentalista.

Su primer filme, *Nanook of the North* (1922), es un ejemplo. Contratado por la compañía canadiense de ferrocarriles y animado por su superior, sir William Mackenzie, se llevó una cámara a sus expediciones para captar personas y paisajes originales. La pérdida de parte del material rodado le obligó a regresar a la bahía de Hudson para rodar más imágenes. El nuevo enfoque que decidió dar a su proyecto se materializó al realizar un filme centrado en la vida cotidiana de una familia esquimal.

El documental quería transmitir el proceso de lucha por la supervivencia y narrativamente escogía el punto de vista de su protagonista, Nanook, el cazador más popular de la tribu de esquimales itivimuit. Nanook representa la figura central, es el cazador que lucha por sobrevivir y nos permite compartir su vida. Los principales elementos estéticos del documental se centran en la calidad de la fotografía y en la fuerza narrativa.

Algunas de las escenas de la película son realmente extraordinarias por la belleza compositiva y por la manera como documenta la vida de la familia esquimal. Destaca la caza de la morsa, que permite vivir momentos de intenso dramatismo, centrados en el enfrentamiento de los cazadores y los animales. Nos hace participar de la soledad del individuo, represen-

tada por Nanook dentro de su canoa y cazando a través de un agujero, solo, en medio del mar de hielo. Y también, de la fuerza de la familia que representa un apoyo en la lucha por la supervivencia.

La película se estrenó con bastante éxito, lo cual le permitió a Flaherty tener una corta experiencia con las grandes productoras de Hollywood en diferentes producciones. El resultado de esta colaboración fue la realización de *Moana* (1926) para la Paramount. El filme quería documentar la vida de la población de Samoa en el Pacífico. Flaherty se proponía descubrir parte de la antigua cultura polinesia tal como estaba antes de la llegada de los misioneros y comerciantes occidentales. El equipo se dirigió al pueblo de Safune, situado en la isla de Savai'i, donde la población se mostró dispuesta a colaborar en el proyecto. Flaherty mostró la ceremonia del tatuaje, un rito polinesio de iniciación a la virilidad muy doloroso, que casi había desaparecido por influencia de los misioneros. La película recibió elogios de algunos críticos por la belleza y exotismo de sus imágenes, pero fue un fracaso comercial.

Después de este acercamiento fallido a Hollywood, Flaherty se trasladó a Gran Bretaña para colaborar con el equipo de documentalistas de John Grierson. De esta nueva etapa destaca la producción *Man of Aran* (1934), financiada por la Gaumont británica y considerada, por muchos, uno de los mejores do-

cumentales de Flaherty. Otra vez encontramos documentada la lucha del ser humano con la naturaleza, esta vez en las islas de Aran situadas en el oeste de Irlanda. El eje narrativo de la película es la vida cotidiana de la familia protagonista centrada en la pesca y el cultivo de las patatas en la árida tierra de la isla.

Las escenas más impresionantes son las que recogen la fuerza del mar y hacen que nos demos cuenta de lo peligroso que es el trabajo de los pescadores. También este documental recupera una tradición ya en desuso, la pesca del tiburón, que queda registrada como material histórico. Igual que en los filmes anteriores, la fotografía, dirigida por Flaherty, nos muestra los contrastes entre la belleza y la fuerza de la naturaleza, la lucha por la supervivencia y la forma idílica de vida de los habitantes de la isla de Aran. Una de sus últimas obras, *Louisiana Story* (1948), le permitiría la libertad artística que necesitaba. La Standard Oil encargó a Flaherty la documentación de las operaciones petroleras en la Baja Luisiana. El tema ofrecía al director la posibilidad de retratar el contraste entre las actividades de la petrolera con la forma de vida de los cajunes habitantes de la zona. El conflicto entre el progreso, representado por la llegada de una torre de perforación, y las formas de vida de los cajunes en equilibrio con la naturaleza.

La historia se nos narra a través de un joven cajun, Alexander, y su mascota, el mapache Jo-jo, que a

través de su vida cotidiana nos acercan a la realidad del lugar y al conflicto con la aparición de los petroleros.

Como era habitual en sus documentales, en *Louisiana Story* (1948) también se rodaron escenas peligrosas, en este caso, un incendio real que sufrió la compañía de uno de los pozos de petróleo. Otra vez encontramos destacada la belleza de la naturaleza, en la zona pantanosa de Luisiana, los viajes en canoa del joven cajun, que le permiten retratar planos inolvidables de las nubes, los árboles y la vegetación en el agua.

El montaje ofrece de una manera precisa y armónica los momentos de belleza y calma combinados con los momentos de tensión que hacen progresar la historia y ordenan la narración. Igualmente destaca el contraste entre la vida salvaje y los elementos introducidos por la industrialización, la vida tranquila de los habitantes cajunes interrumpida por la actividad de los perforadores. Otros elementos de tensión los consigue con los animales salvajes, en este caso, un caimán. El documental destaca la magnitud de la maquinaria y el trabajo de equipo que les permite acabar con éxito su trabajo. La música de Virgil Thomsom es un elemento narrativo muy importante que acompaña en todo momento a las imágenes.

## **La puesta en escena de la realidad**

Flaherty, en el texto *La función del cine documental*, escribía que nadie puede filmar y reproducir de forma objetiva los hechos que observa y que si alguien lo intentara se encontraría con un conjunto de planos sin significado. Esta idea sobre el documental hace hincapié en la necesidad de seleccionar e interpretar la realidad para componer el filme. Flaherty, mediante la puesta en escena de la realidad, desarrolló un estilo propio que más adelante recuperarían, en algunos aspectos, los creadores del *cinéma-vérité* en los años sesenta del siglo xx. Por ejemplo, la capacidad de implicar a los protagonistas en la realización del filme.

El objetivo final de Flaherty era transmitir una visión de lo que había observado después de un periodo previo de convivencia, mediante las vivencias y los sentimientos de los protagonistas. De esta experiencia extraía el núcleo de progresión de la película, casi siempre de algunos aspectos de la vida cotidiana que lo impresionaban. En sus documentales recuperó tradiciones perdidas por la influencia de la sociedad moderna.

La especial fidelidad al reelaborar la realidad observada lo sitúan en las fronteras de la ficción. Flaherty y su equipo llegaban a la localidad donde tenían que rodar y se dedicaban a localizar a los personajes, los paisajes y los hechos adecuados para docu-

mentar el tema que querían explicar. Su proceso se sustentaba en una esmerada puesta en escena, que le permitía reconstruir la realidad que había descubierto. Aunque no utilizaba actores profesionales, sí que seguía un proceso de selección entre los habitantes de la población para encontrar los que mejor iban con la idea de lo que quería transmitir.

En *Man of Aran* (1934), la familia protagonista no existía en la vida real, cada uno de sus miembros formaban parte de familias diferentes, lo que le convierte en pionero del docudrama y de las formas reflexivas del documental. A pesar que la acción estaba preparada para la cámara, para Flaherty era una excusa para mostrar de la mejor manera posible, su interpretación de la realidad observada. Grierson criticaba la idea neorousseauiana del buen salvaje que Flaherty pretendía transmitir con su cine y le reprochaba la falta de análisis de las condiciones sociales que permitían aquellas condiciones de vida. Algunos teóricos consideran que su esmerada utilización de la fotografía, para destacar la belleza de los elementos naturales en sintonía con la vida de la población, dotaba de romanticismo la realidad que quería mostrar.

Para Flaherty, el documental era un medio importante de comunicación que tenía que servir para favorecer la comprensión entre los pueblos. Si su cine posibilitaba que personas de culturas diferentes se enteraran de que los problemas que les preocupaban

eran los mismos, se darían cuenta de que los seres humanos no son tan diferentes entre sí.

### **Vertov y el reportaje periodístico**

Denis Arkadievich Kaufman, más conocido con el seudónimo de Dziga Vertov, nació el 2 de enero de 1896 en la ciudad de Bialystok, territorio polaco, que en aquel periodo estaba integrado en el imperio zarista, y murió en Moscú el 12 de febrero de 1954. Al estallar la Primera Guerra Mundial, la familia se refugió en la antigua San Petersburgo, llamada entonces Petrogrado. Allí, Dziga Vertov estudió medicina y psicología, y siguió leyendo y escribiendo poesía, que era su pasión. La poesía se convirtió en una influencia importante en su cine, sobre todo los poetas futuristas, entre los que admiraba especialmente a Vladimir Maiakovsky.

El futurismo como movimiento nació en Italia en 1909 con la publicación del *Manifiesto futurista* del poeta Filippo Tomaso Marinetti, y su influencia penetró en todas las artes. Sus seguidores negaban todos los valores del pasado y loaban las máquinas creadas por la industrialización. La admiración por la cultura de la máquina y los postulados del constructivismo estarán presentes en los documentales de Dziga Vertov. Es un ejemplo uno de sus documentales más famosos, *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kino apparatom*, 1929), y su seudónimo, que hace referencia a "dar vueltas",

"girar". También cursó estudios de música y experimentó con los sonidos en su laboratorio del oído.

Creaba músicas con ruidos y montaba fonogramas y palabras.

Con la llegada de los bolcheviques al poder, Vertov formó parte del Comité de Cine de Moscú y fue el editor de su noticiario *Kino Nedelia*, que apareció por primera vez en junio de 1918. Su trabajo en aquel periodo consistía en montar documentos que informaran sobre los acontecimientos de la guerra civil rusa (1918-1921). Paralelamente a esta actividad y utilizando metraje de los noticiarios, también elaboraba documentales de gran metraje, como *Aniversario de la Revolución (Godovscina Revoljucy, 1919)*.

Al acabar la guerra civil, Vertov difundió un manifiesto en el que exponía la necesidad de erradicar el cine de ficción, que consideraba un opio para el pueblo y animaba a sus compañeros cineastas a utilizar el cine para documentar la realidad socialista. El manifiesto lo firmaba el Consejo de los Tres, que no eran otros que él, su mujer -la montadora Yelizaveta Svilova- y su hermano Mijaíl Kaufman, cámara.

Posteriormente, Dziga Vertov escribió más manifiestos junto con un grupo de cineastas que firmaban como "ojos del cinematógrafo" (*Kinoki*).

De acuerdo con estas ideas, en mayo de 1922 creó "cine verdad" (*Kino Pravda*), un tipo de periodismo cinematográfico que presentaba largometrajes docu-

mentales. Tal como veremos más adelante, esta expresión se utilizará a finales de los años cincuenta del siglo XX, para clasificar el cine documental que realizaba Jean Rouch.

A Dziga Vertov, el conocimiento y la utilización de la técnica cinematográfica le permitían experimentar en la creación de un lenguaje cinematográfico. Uno de sus filmes modélicos en este sentido es *El hombre con la cámara* (1929). Cuando Josif Stalin fue nombrado para la Secretaría del Partido Comunista, en 1922, Vertov empezó a tener problemas con la burocracia. En la producción del documental huyó de los controles ideológicos, pero también contribuyó a aumentar su fama de artista formalista. El filme presenta un calidoscopio de la vida cotidiana. Hay que destacar la aparición en pantalla del operador de cámara y la montadora, que ponen de manifiesto los mecanismos técnicos que utiliza el medio. De ahí también su influencia en el *cinéma-vérité* de Jean Rouch, que querrá poner de manifiesto la intervención del cineasta en el resultado de la obra.

Vertov era un artista, en el sentido amplio de la palabra. Sus trabajos en poesía, sus estudios de música y las investigaciones con los sonidos le proporcionaron unos conocimientos que aplicaba a sus producciones cinematográficas.

La obra de Dziga Vertov es un referente obligado para comprender la historia del cine documental.

Lo podríamos considerar pionero del reporterismo y del cine experimental, porque en sus escritos defendía un equilibrio entre la captación de la realidad y su reconstrucción estética.

El concepto de realidad de Vertov estaba alejado de la pretendida objetividad de los hechos señalada por la corriente positivista. Opinaba que la interpretación que ofrecía cada cineasta de los hechos dependía de su ideología y se sentía más en sintonía con las tesis defendidas por el realismo socialista que con las defendidas por los artistas formalistas. De todos modos, para Vertov, esta interpretación significaba el resultado de la capacidad creativa, y no era compatible con la burocracia que el Partido, mediante las indicaciones de Stalin, quería imponer en el mundo artístico.

### **El cine ojo**

Con *Kino-Pravda* (*Cine verdad*) Dziga Vertov iniciaba, en 1922, la incursión en lo que hoy en día llamaríamos periodismo televisivo. En este proyecto produjo numerosos largometrajes documentales, entre los que podemos citar *Cine Ojo* (*Kino-Glaz*, 1924), *¡Adelante, soviéticos!* (*Shagai, Soviet*, 1926), *Una sexta parte del mundo* (*Shestaya Chast Mira*, 1926), *El décimo año* (*Odinnadtsti*, 1928), *Entusiasmo: Sinfonía del Donbas* (*Entuzhiazm: Simphonya Donbassa*, 1931), *Tres cantos a Lenin* (*Tri Pesni o Leninye*, 1934)).

Los cineastas soviéticos del periodo revolucionario elaboraron un corpus teórico sobre el cine que influyó más allá de sus fronteras. Los experimentos se centraron en las posibilidades del montaje como forma de expresión.

Dziga Vertov, en su interés por enfatizar la verdad, consideraba que la cámara era la herramienta más adecuada para permitir esta expresión. Defendía que la cámara era un ojo que observaba una realidad, la realidad que capturaba el cineasta y que mediante el montaje le permitía elaborar y ofrecer su interpretación. Por lo tanto, no era una herramienta objetiva porque nos mostraba una realidad construida por el montaje. Para él, el cine documental nos ofrecía posibilidades ilimitadas de creación intelectual.

En sus escritos sobre el "cine ojo" destacaba la importancia de la cámara y el montaje como los elementos técnicos que permitían captar y elaborar la realidad. La teoría que utilizaba consistía en la fórmula siguiente:

cine + ojo = cine grabación de los hechos.

cine ojo = cine veo (veo con la cámara) + cine escribo (registro con la cámara sobre la película) + cine organizo (yo monto).

Para definir estos parámetros, Vertov elaboró la teoría de los intervalos, que consistía en tener en cuenta el momento de transición de un plano al otro.

Para Vertov será importante restituir el intervalo a la materia, por lo tanto, el intervalo será el lugar para la creación. Es el lugar donde se ofrece una acción que espera una reacción del espectador. La originalidad del pensamiento de Vertov con respecto a la teoría de los intervalos, la hallamos, como afirma el filósofo Gilles Deleuze, en su correlación entre dos imágenes consecutivas que adquieren significado gracias al funcionamiento de nuestro sistema perceptivo. La máquina de imágenes inseparable de una enunciación propia del código cinematográfico.

### **Vertov y Eisenstein**

Dziga Vertov y Sergei M. Eisenstein tuvieron posiciones enfrentadas respecto a la función del cine. Para el primero, todo lo que captaba la cámara tenía que ser una copia fiel de la vida y, mediante el montaje, se nos revelaban aspectos ocultos de la realidad. En cambio, para el segundo, el cine era una herramienta, que mediante la manipulación de la fotografía y el montaje permitían provocar sentimientos determinados en el espectador. Para Eisenstein, el cine servía de intermediario entre la idea y el público; para Vertov, el cine de ficción retrasaba los avances del documental y dificultaba la función revolucionaria del cine. Eisenstein opinaba que el cine ojo de Vertov investigaba sólo sobre la forma filmica pura.

Para Vertov, la organización del movimiento surgía del material rodado; mientras que para Eisenstein, el movimiento surgía de la medida mecánica del metraje. También opinaban de forma diferente con respecto a la utilización del sonido en el cine. Vertov lo defendía, porque ayudaba a reproducir la realidad de una manera más fidedigna; para Eisenstein, el sonido desvirtuaba el lenguaje puro de la imagen.

Vertov pasó los últimos años de su vida trabajando en una oficina de montaje de noticiarios, apartado del cine documental para ser considerado desafecto al realismo socialista que el Partido impuso.

### **Esfir Shub y el documental histórico**

Eshr llinitchina, más conocida como Esfir o Esther Shub, está considerada pionera del cine de montaje con archivos filmográficos y del documental histórico. Nació en Ucrania en 1894 y murió en Moscú en 1959. Entusiasta con la revolución soviética, a partir de 1922 trabajó como montadora de películas extranjeras y soviéticas. También subtuló numerosas películas extranjeras. Por ejemplo trabajó en la versión rusa de *El doctor Mabuse* (1922) de Fritz Lang. Después de la revolución se unió a la Organización de Escritores de Izquierda (LEF) fundada por Maiakovski.

Desde el primer momento estuvo muy interesada en el cine documental y colaboró en el proyecto del cine ojo de Dziga Vertov, pero se alejó para dedicarse

a sus propios proyectos de producción de filmes de montaje.

### **Fidelidad a la realidad**

Aunque conocía el poder de manipulación del montaje, su objetivo era conseguir la mayor exactitud posible de los hechos que quería documentar. Por eso, al igual que un historiador, estudiaba cuidadosamente el material que montaba y el contexto de los acontecimientos. No le interesaba la lectura ideológica y cinematográfica posterior, le interesaba la fidelidad a la verdad histórica. Consideraba el cine una herramienta importante para documentar la historia de los pueblos.

En 1926 obtuvo permiso para investigar los antiguos noticiarios de los archivos del Museo de la Revolución. Después de meses de trabajo, encontró y organizó una colección de películas sobre la vida del zar Nicolás II que iban de 1896 a 1912. Del montaje final saldría su trilogía sobre la historia de Rusia: *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie Dinastii Romanovikh*, 1927), que comprendía material filmico de 1912 a 1917, *La gran ruta* (*Velikj Put*, 1927) y *La Rusia de Nicolás II y Tolstoi* (*Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi*, 1928). También hay que destacar el montaje *España* (1939) por el gran trabajo realizado con el material filmado en la guerra civil española por Roman Karmen. Su tarea impulsó el desarrollo de los archivos cinematográficos.

## El documental poético

Esta modalidad comparte terreno común con la vanguardia modernista. Aquí no importan las convenciones de la continuidad creadas por el montaje, ni que no se entienda el espacio ni el tiempo donde pasan las acciones. Su interés radica en la exploración de las asociaciones y las pautas relacionadas con los ritmos temporales y las yuxtaposiciones espaciales.

El tema central del documental poético es ofrecer un punto de vista artístico de los hechos que se quieren mostrar. En la década de los años veinte del siglo pasado algunos pintores, y otros artistas, utilizaron el cine como herramienta de creación. Entendían el cine como arte pictórico, en el que el tratamiento de la luz y la composición se convertían en los temas más importantes.

### Sinfonías de la ciudad, abstracción y cine

En 1921, los pintores Viking Eggeling y Hans Richter, utilizando las pinturas del primero, experimentaron con el filme abstracto. En 1925, Fernand Léger y Dudley Murphy realizaron *Ballet mécanique*, en 1927 Man Ray *Emak Bakia*. Laszlo Moholy-Nagy, en *Play of Light: Black, White, Grey* (1930), utilizó el cine para presentar diferentes puntos de vista sobre cómo afecta la luz a algunas de sus esculturas. Al Moholy-Nagy le interesa más destacar los efectos de la luz que

las esculturas en sí. Sucede lo mismo con la película que Jean Mitry realizó en homenaje a Abel Gance, *Pacific 231* (1944). Otros ejemplos son *El perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Entre estas producciones, hay que citar lo que se ha llamado sinfonías de la ciudad. *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, se considera la iniciadora de esta especialización documental. Otros ejemplos son *Nueva York* (1911), de Julius Jaenzon; *Manhattan* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeller; *Sólo las horas* (1926), de Alberto Cavalcanti; *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo; *Images d'Ostende* (1930), de Henri Storck; *El puente* (1928) y *Lluvia* (1929), de Joris Ivens, que retratan la ciudad de Amsterdam.

La modalidad poética, como las demás que cita Nichols, tuvo predecesores y continuó, y continuará hoy en día, en obras como *N.Y. N.Y.* (1957), de Francis Thompson, *Glass* (1958), de Bert Haanstra; *Koyanishqatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988), de Godfrey Reggio; *Baraka* (1992), de Ron Fricke. Otras producciones que podrían ser clasificadas en más de una modalidad son *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright; *Sans soleil* (1982), del polifacético Chris Marker; *Free Fall* (1998), y *Danube Exodus* (1999), de Péter Forgács.



## LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO: EL DOCUMENTAL EXPOSITIVO

Bill Nichols considera que durante este periodo se consolida una modalidad de representación de la realidad en el documental que denomina expositiva. Esta modalidad centra su atención en reunir y mostrar acontecimientos utilizando una forma retórica o argumentativa. Se dirige directamente al espectador y acostumbra a incluir voces - sobre todo una voz omnisciente- y grafismo.

### John Grierson y el cine documental británico

John Grierson nació en Kilmadock (Stirlingshire, Escocia) en 1898 y murió en Bath, Somerset, Inglaterra, en 1972. Adela Medrano, en su libro *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, señala que Grierson utilizó la palabra documental, en 1926, para referirse al filme *Moana* (1926) de Robert J. Flaherty. El concepto lo extrajo del francés *documentaire*, que se utilizaba para referirse a los filmes de viajes y era adecuado para la temática del filme de Flaherty. Otro historiador del documental, Brian Winston, en el artículo "Before Flaherty. Before Grierson. The do-

cumentary film in 1914" asegura que Edward Curtis ya utilizó en 1914 la expresión *documentary work*, en un sentido griersoniano.

La producción cinematográfica británica tiene una tradición realista que se remonta a los primeros tiempos del cine y que los historiadores hacen coincidir con la escuela de Brighton. Esta tradición se afianza con la obra de los documentalistas británicos de los años treinta del siglo XX dirigidos por John Grierson. Estudió filosofía en la Universidad de Glasgow y obtuvo una beca de la Fundación Rockefeller, que le permitió realizar una estancia en los Estados Unidos, en 1924, para llevar a cabo una investigación en ciencias sociales en la Universidad de Chicago.

Durante tres años se dedicó a estudiar prensa, radio, televisión y cine, sorprendido por el efecto que estos medios tenían sobre el público y por el sensacionalismo de la prensa del magnate William Hearst. De acuerdo con Walter Lippmann, consideraba que las esperanzas de conseguir una verdadera democracia se alejaban cada vez más. Focalizaba la causa en la falta de información que tenían los ciudadanos de los problemas cada vez más complejos a los que tenía que hacer frente la sociedad.

En una reflexión que podríamos considerar bastante actual, afirmaba que este hecho provocaba que la participación ciudadana fuera superficial o casi inexistente.

Para superar esta situación, Grierson creía que la solución era la utilización del cine para ayudar a las personas a comprender lo que pasaba en el mundo. Y con este objetivo enfocó su trabajo como documentalista.

Su concepción del cine recibió la influencia de los cineastas soviéticos, en concreto del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, que había ayudado a preparar para su difusión en Estados Unidos.

Cuando regresó a Inglaterra, en 1927, recibió la ayuda del Empire Marketing Board (EMB) para realizar la película *A la deriva* (*Drifters*, 1925), que trataba el tema de la pesca del arenque. Este filme formaba parte de un proyecto de producciones encaminadas a difundir la idea de unidad de todos los miembros del Imperio Británico por medio de la promoción del comercio. El éxito de la película posibilitó que Grierson se encargara de organizar la Unidad de Filmación del EMB, desde 1928 hasta 1933. Y a partir de esta fecha y hasta la Segunda Guerra Mundial en la Crown Film Unit (CFU) de la General Post Office (GPO), que dependía directamente del Gobierno.

El grupo, formado inicialmente por dos personas en 1930, se incrementó hasta llegar a treinta en 1933 y siguió creciendo en producción y personal. Desde 1937, Grierson exportó su proyecto a otros países de la Commonwealth, y en 1939 creó en Canadá el National Film Board (NFB), compañía de producciones

documentales aún activa actualmente. La tarea de Grierson era delicada, ya que debía encontrar el patrocinador adecuado que financiara los documentales que querían realizar, casi siempre organismos oficiales, y compaginar las necesidades que planteaban los documentales con la libertad creativa de los miembros de la Unidad de Filmación, la mayoría de ellos simpatizaba con el socialismo.

Algunas de sus obras más representativas son *Housing Problems* (1935), dirigida por Edgar Anstey y Arthur Elton; *Cool Face* (1936), dirigida por Alberto Cavalcanti; *Song of Ceylon* (1935), que, dirigida por Basil Wright con la ayuda de John Taylor, es el primer documental que recibe un premio, el del Festival Internacional de Bruselas en 1935, o *Night Mail* (1936), dirigida por Harry Watt y Basil Wright, entre otros.

### **Una herramienta para la educación**

John Grierson se sentía comprometido con la idea de que el cine tenía que ser una herramienta para la educación y la comprensión entre los pueblos. Por este motivo exigía una absoluta entrega a los miembros de su equipo. Consideraba que su labor era similar a la que realizaba un sacerdote desde el púlpito. En su caso, crear ciudadanos bien informados para potenciar la democracia como forma política de las sociedades.

Formalmente, creía que los documentales tenían que focalizar la atención en el mensaje que querían difundir. Por este motivo, se tenía que evitar la tendencia al esteticismo en las imágenes y favorecer el discurso político. Grierson afirmaba que "el arte era un martillo, no un espejo".

Su manera de pensar se reflejaba en los temas que produjo y en el tratamiento cinematográfico. Le interesaba destacar a la gente corriente en su entorno laboral y, sobre todo, mostrar el esfuerzo y la cooperación. Como ejemplo, *A la deriva* (1925) centraba la atención en los trabajadores británicos, que se convertían en los protagonistas y los héroes de la película. Un hecho insólito en el cine británico de la época, lo cual daba a la obra un fuerza casi revolucionaria.

Para conseguir estos objetivos, su equipo experimentó con diferentes aspectos técnicos, como en la utilización de la banda de sonido en *Night Mail* (1936), que destaca por la sincronización entre las imágenes y la música, o en ofrecer el punto de vista de los protagonistas en *Housing Problems* (1935) o *Cool Face* (1936). En *Housing Problems*, en lugar del narrador omnisciente clásico, característico de los documentales de Grierson, los que hablaban eran los propios protagonistas, los habitantes de los barrios más pobres, que nos hablan directamente de las condiciones miserables de sus viviendas. Podríamos decir que fue un pionero del *cine directo* iniciado, en 1960, por Robert Drew y Ric-

hard Leacock. Grierson había definido el documental como "el tratamiento creador de la realidad".

### **Leni Riefenstahl, la belleza al servicio de la ideología**

Helena Bertha Amalie Riefenstahl, conocida como Leni Riefenstahl, nació en Berlín 1922 y murió en Poecking (Baviera) en 2003. Su figura se asocia con el nazismo, porque ejerció su profesión de cineasta en Alemania bajo este régimen. Admirada por Hitler, se convirtió en la artista que lo tenía que inmortalizar en uno de los documentales de propaganda política más admirados, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934).

En sus memorias, Leni explica que Hitler, en persona, le dijo que no quería una película aburrida sobre el congreso del partido nazi, sino un documento artístico. Hitler no se equivocó al escogerla para la realización del documental. Mediante la obra de una gran artista, el documental se convirtió en un clásico del género y en un importante documento histórico utilizado tanto por los partidarios del nacionalsocialismo, como por sus detractores.

La afición de la directora por el mundo del arte había empezado con su interés por la danza, de la cual se tuvo que alejar a causa de una lesión. A partir de aquel momento, una serie de circunstancias dirigieron su interés hacia el mundo del cine, en concreto,

hacia las películas de montaña. Arnold Fanck, famoso director de este género tan especializado, la dirigió como actriz y consiguió que adquiriera fama en este campo con *La montaña sagrada* (*Die Heilige Berg*, 1926) o *El infierno blanco de Piz Palu* (*Die Weisse Hölle von Piz Palu*, 1929). Dentro de este mundo se despertó su interés por dirigir sus propias películas *La luz azul* (*Das Blaue Licht*, 1932).

Los dirigentes nazis eran conscientes de la importancia del cine como herramienta propagandística y habían dispuesto toda la producción bajo el mando del ministro de Propaganda del Reich, Joseph Goebbels. Éste era un gran admirador de la obra de S. M. Eisenstein, al que consideraba un gran propagandista. A pesar de los enormes poderes de Goebbels, Leni Riefenstahl ejerció su tarea de realizadora con total libertad, gracias a la protección directa de Hitler. Su colaboración artística con el régimen nazi, así como la gran admiración que sentía por Hitler, fueron la causa de que no volviera a integrarse en los circuitos del cine comercial una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, aunque no fue procesada en ninguno de los juicios que los aliados le abrieron.

Leni Riefenstahl es al mismo tiempo admirada y odiada. Admirada por el gran talento cinematográfico sobradamente de mostrado en obras como *El triunfo de la voluntad* y *Olympia* (1936). Odiada por haber es-

tado a favor del nazismo, aunque afirma que nunca formó parte del partido ni de la organización nazi.

### **Estética y propaganda política**

Formalmente la obra documental de Leni Riefenstahl destaca por su belleza en el tratamiento de la fotografía, el sonido y el montaje. También por la constante necesidad de innovación en la utilización de las técnicas cinematográficas.

En *El triunfo de la voluntad* experimentó con los encuadres móviles. Hasta aquel momento, los documentales acostumbraban a utilizar la cámara de forma estática, y para romper esta inercia copiada de la estética de los noticiarios, Riefenstahl dotó de movimiento todas las imágenes del documental. Los *trávelin* sirven para acercar a los espectadores a la figura de Hitler y a sentirse como un militante más que participa en el congreso de partido nazi en Nuremberg.

En el documental, la directora utiliza la imagen de Hitler bajando del cielo con su avión, para darnos de él una visión de un dios salvador que resituará a Alemania en el lugar que le corresponde. También muestra la adoración del pueblo alemán por su *führer*. Las diferentes angulaciones que adopta la cámara nos transmiten la idea de Hitler como una figura sobrenatural. La directora contó con un despliegue de medios como nunca se había visto. El valor artístico del documental fue reconocido con la obtención de nu-

merosos premios. En 1935 recibió la medalla de oro de la Exposición Internacional de París.

En *Olympia I. La fiesta de los pueblos* (*Olympische Spiele, Fest der Völker*, 1936) y *Olympia II. Festival de las naciones* (*Olympische Spiele, Fest der Schönheit*, 1936), también experimentó con los encuadres, la angulación de la cámara, los tipos de película, los tipos de objetivo y las tomas de las imágenes submarinas, entre otras cosas. La utilización de la simbología de la Grecia clásica servía para potenciar la imagen de Berlín como el nuevo Atenas cuna de la cultura europea. El documental ganó el premio a la mejor película en el Festival de Venecia de 1938.

Leni era consciente de que el arte cinematográfico tenía sus propias leyes y que cualquier película artística las tenía que respetar. Estos parámetros eran difíciles de precisar, aunque consideraba que un buen director debía tener dos cualidades importantes: saber transformar lo que percibía en imágenes y tener un sentido innato del ritmo y del movimiento cinematográfico.

### **Pare Lorentz y el compromiso social**

Leonard MacTaggart Lorentz, conocido en el mundo del cine como Pare Lorentz, nació en 1905 en Clarksburg (Virginia del Oeste) y murió en 1992 en Armonk (Nueva York). Lorentz estudió en la Universidad de Virginia del Oeste donde editó una revista de

humor *Moonshine*, se hizo socio de una fraternidad de periodistas llamada *Sphinx* y fue escogido presidente de la Southern Association of College Editores.

Al acabar los estudios universitarios fue a vivir a Nueva York, donde encontró trabajo como periodista en diversas publicaciones, entre ellas *Vanity Fair*. Necesitaba dinero para continuar su formación y conseguir alguno de sus proyectos, como llegar a ser crítico musical. Su madre era cantante y la afición a la música le venía de pequeño, ya que la había estudiado durante diez años. Adquirió renombre escribiendo sobre cine en varias columnas en los diarios. A raíz de esta actividad, en 1930 publicó un libro, *The Private Life of the Movies*, sobre la censura en el cine, con el abogado Morris Ernst, defensor de los derechos civiles.

Desde su columna política en el *Washington Sideshow*, propiedad del imperio Hearst, alabó la política rural del New Deal del presidente Franklin Delano Roosevelt, lo cual provocó que el propio Hearst en persona lo despidiera. A raíz de este incidente escribió el libro *The Roosevelt Year: 1933*, que le sirvió para ser reconocido como columnista político y le abrió las puertas del Gobierno federal de los Estados Unidos para la dirección de documentales.

Antes de producir su primer documental, *The Plow that Broke the Plains* (1936), no había trabajado nunca en la dirección, producción o guión de ningún film. La unidad de filmación que el Gobierno federal

puso bajo sus órdenes se convirtió en algo más que en un trabajo, porque estaba plenamente de acuerdo con sus ideas. Lorentz estaba profundamente interesado en la figura del presidente Roosevelt y en la conservación de los recursos naturales.

### **El compromiso social**

Los convulsos años treinta propiciaron la aparición de temas en el cine documental vinculados a las extremas condiciones de pobreza de las clases trabajadoras.

Estados Unidos estaba bajo los efectos de la Gran Depresión y las condiciones de vida de muchos norteamericanos eran penosas. Casi catorce millones de personas se encontraban sin trabajo. En 1933, Franklin Delano Roosevelt fue nombrado presidente en sustitución del republicano Herbert C. Hoover.

Ante la actitud pasiva de los anteriores presidentes republicanos, Roosevelt asumió una política intervencionista que permitiera resolver la crisis económica. El New Deal puso en marcha una política reformista centrada en la ayuda directa a los millones de personas empobrecidas por la crisis, en la ocupación económica que permitiera reducir el desempleo y fomentar la demanda, y en la reforma del sistema financiero.

También se regularon las relaciones entre empresarios y trabajadores (National Labor Relations Act). Entre otras leyes sociales, se promulgó la Ley de seguro de desempleo, invalidez y vejez (Social Security Act) y se garantizó la libertad de organización y de negociación, y el derecho de huelga.

La política empezada por el nuevo presidente demócrata provocó la oposición de los republicanos, así como la de algunos miembros de su propio partido. Desde los sectores más conservadores, era considerada de carácter "comunista". Un ejemplo de lo que llegó a significar esta política para estos sectores lo encontramos en el hecho de que, durante la caza de brujas de los años cincuenta promovida por el senador McCarthy, haber apoyado al New Deal o haber simpatizado con él fue considerado una actividad antiamericana denunciante ante los tribunales.

En este contexto hay que comprender el compromiso social que Pare Lorentz y otros documentalistas del resto del mundo depositan en su tarea cinematográfica. Si a John Grierson se le ha considerado el padre del documental británico, en el caso de los Estados Unidos se tiene que hacer referencia a Pare Lorentz, sin olvidar la tarea realizada por los miembros de The Film and Photo League y de Nykino, que contaron con la colaboración del documentalista holandés Joris Ivens y el Frontier Film Group.

Richard M. Barsam, profesor emérito de Film Studies en el Hunter College, City University of New York, afirma que Lorentz creía que los ciudadanos tenían derecho a recibir ayuda del Gobierno para solucionar los problemas. De ahí su interés por documentar la vida de la gente. Su entrada en el mundo del cine documental surgió de una confluencia de intereses. Por una parte, el Gobierno quería utilizar el cine como herramienta de propaganda de su política. Por otra, Lorentz tenía la idea de producir una película sobre las tormentas de polvo. El resultado fue la realización de *The Plow that Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937), entre otros, y la creación del U. S. Film Service (USFS) en agosto de 1938. Los objetivos básicos del USFS eran educar a los funcionarios e informar al público sobre cómo solucionar sus problemas. Lorentz incluyó a muchos de los miembros de Nykino en los equipos de filmación.

Los temas que trataba Lorentz en sus filmes eran los potenciados desde el Gobierno, como la planificación urbanística, las tormentas de polvo y la electrificación rural. El estilo de realización que utilizaba lo podemos clasificar, según Bill Nichols, en la modalidad expositiva, que también incluiría el de los otros autores citados en este apartado.

Esta modalidad de representación de la realidad se dirige directamente a los espectadores, generalmente, por medio de una voz omnisciente que expo-

ne unos argumentos sobre los hechos que documenta. También intenta aportar pruebas centradas en las imágenes, y el montaje acostumbra a estar al servicio de la continuidad retórica. Igualmente quiere demostrar su objetividad a través de la utilización de una voz en *off*. El espectador espera que se le dé una solución sobre aquello que se explica. Lo importante, en esta modalidad, es hacer llegar el conocimiento de unos hechos, así como un punto de vista u opinión. Es decir, no vale ser neutral.

### **La propaganda durante la guerra**

El periodo entre las dos guerras mundiales en Europa y Estados Unidos fue de una gran inestabilidad social y política. Se llegó a un grado de tensión máxima entre dos formas de entender y organizar el mundo. Por una parte, el proyecto socialista, entendido en un sentido amplio, y, por otra, el sistema capitalista. Las sociedades democráticas occidentales permitieron el surgimiento de otro movimiento, el fascismo, también entendido en sentido amplio, que se enfrentó al primero y puso en peligro la democracia como sistema político.

Esta polarización adquirió características propias en cada país. En Europa, muchos Estados acabaron gobernados por dictaduras militares y regímenes totalitarios: la dictadura del general Primo de Rivera en España (1923-1931) y la dictadura franquista (1939-

1975), instaurada después de la Guerra Civil (1936-1939); en Grecia, la del general Metaxas (1936-1941); en Portugal, la dictadura salazarista (1926-1974) impuesta por Antonio de Oliveira Salazar; la ascensión del fascismo en Italia (1922-1943), dirigido por Benito Mussolini y el nazismo en Alemania (1933-1945), impuesto por Adolf Hitler, etc.

En otros Estados europeos, el equilibrio entre las dos fuerzas provocó gobiernos muy inestables, como es el caso de Francia. En los Estados Unidos la situación de pobreza a la que se vio sometida una gran parte de la población propició la política intervencionista de Roosevelt.

La chispa que hizo estallar la tensión acumulada fue la invasión de Polonia por el ejército alemán. El estallido de la Segunda Guerra Mundial propició la aparición de los documentales propagandísticos, que ambos bandos utilizaron. Los cineastas se vieron implicados documentando con imágenes los acontecimientos de la guerra y creando las películas que sus gobiernos necesitaban.

De entre ellos destacamos algunos nombres: en Alemania, Fritz Hippler, vinculado a la división de noticiarios del Ministerio de Propaganda nazi; en Gran Bretaña, Humphrey Jennings, del grupo de Grierson, trabajó en la Crown Film Unit -encargada de producir películas de guerra-, en que también participó Alberto Cavalcanti, Harry Watt, Paul Rotha y otros; en

la URSS, Roman Gregoriev se encargaba de compaginar los noticiarios de combate que había trabajado con Dziga Vertov y su hermano, Mijaíl Kaufman; otros directores implicados fueron Leonid Varlamov, Ilya Kopalin, veterano de *Kino Pravda*, y también colaboró Alexander Dovzhenko. Más de cien camarógrafos soviéticos murieron en el ejercicio de su trabajo.

El ataque japonés a Pearl Harbour, en 1941, provocó que los Estados Unidos entraran en la guerra, de modo que también la industria cinematográfica americana produjo películas de propaganda. ¿Destacan la serie *Why We Fight?*, dirigida por el director de Hollywood Frank Capra, que contó con la colaboración de Robert J. Flaherty y Joris Ivens. Con esta serie de documentales, el ejército quería concienciar a los reclutas sobre la importancia de su lucha.

También dirigieron documentales John Ford, *The Battle of Midway* (1942); William Wyler, *Memphis Belle* (1944), y John Huston, que realizó tres: *Report from the Aleutians* (1942), *The battle of San Pietro* (1945) y *Let There Be Light* (1946). De los tres documentales que rodó Huston, hay que destacar los dos últimos, porque fueron censurados por el ejército norteamericano por pacifistas.

El objetivo de *The battle of San Pietro*, en que Huston expresó la crudeza del combate de los soldados de infantería, era explicar por qué se avanzaba tan lentamente en Italia. Para destacar la importancia que daba

a la vida de los hombres, la banda de sonido insertaba las voces de los soldados muertos, registradas antes de la batalla, sobre imágenes de sus cuerpos muertos. El impacto que el documental produjo entre el mando militar provocó que se demorara el estreno de la película hasta el final de la guerra.

La película que realizó Huston se centraba en el sufrimiento humano y se convertía en una crítica a todas las guerras. Todavía hoy en día es un documental que no se encuentra fácilmente. En *Let There Be Light*, Huston expresa la misma idea que en el anterior: el drama personal que la guerra supone para las personas. Los mandos del ejército querían un documental que ayudara a encontrar trabajo a los soldados que volvían de la guerra, y pedían que explicara a las empresas que los soldados afectados por la guerra no estaban locos. Huston filmó el proceso de rehabilitación en un hospital del ejército utilizando cámaras ocultas en las terapias individuales y de grupo. Las imágenes conseguidas tienen momentos muy conmovedores y el ejército sólo permitió que las vieran los psiquiatras.

### **Documentos de guerra**

Las filmaciones de los grupos de rodaje de los países aliados permitieron documentar el horror de los campos de exterminación nazis. Sus imágenes se utilizaron como pruebas en los juicios por crímenes

de guerra en Nuremberg. Los partisanos yugoslavos realizaron el documental *Jasenovac* (1945), de Gustav Gavrin y Costa Hlavaty, utilizando documentos escritos y fotografías nazis.

Del grupo de polacos que avanzaba con las tropas soviéticas, Aleksander Ford y Jerzy Bossak, antiguos miembros de un cineclub de izquierdas, documentaron el campo de exterminación nazi Majdanek en *Majdanek, cementerio de Europa* (1944). Algunas escenas de este documental muestran, por una parte, el dolor de la gente que encontraba cadáveres de amigos y parientes y, por otra, los restos de medio millón de pares de zapatos, montañas de cabellos, dientes y gafas de las víctimas.

La utilización masiva de pruebas fotográficas tanto de los crímenes de guerra como de los juicios posteriores se utilizaron para elaborar dos largometrajes documentales: *El juicio de las naciones* (1946), de producción soviética, dirigido por Roman Karmen y montado por Yelizaveta Svilova, esposa de Dziga Vertov, y *Nuremberg* (1948), de producción norteamericana empezada por Pare Lorentz y acabada en Alemania por Stuart Schulberg, miembro de los equipos de filmación del ejército norteamericano. Básicamente sirvieron para exhibirse en la Alemania ocupada por los ejércitos aliados.

La bomba atómica lanzada sobre Hiroshima y Nagasaki fue el centro de atención de todos los hor-

rores en Japón. Akira Iwasaki y Fumio Kamei documentaron los hechos, la mayoría del metraje fue confiscado por las tropas norteamericanas, que, a pesar de todo, accedieron a que Fumio Kamei dirigiera *La tragedia del Japón (Nihon no Higeiki, 1953)*, que al final no se exhibió. En 1970, la Universidad de Columbia en los Estados Unidos utilizó parte del metraje para elaborar *Hiroshima-Nagasaki, agosto de 1945*.

Durante los años posteriores a la guerra, en la década de los cincuenta y los sesenta, varias películas documentales en todo el mundo mostraban los crímenes cometidos por el nazismo: los documentales polacos de Jerzy Bossak y Waclaw Kazimierzak *Réquiem por 500.000 (Requiem dla 500.000, 1963)* y el de Jerzy Ziarnik *La vida cotidiana del oficial de la Gestapo Smitch (Powszedni Dzień Gestapowca Schmidta, 1963)*. En Alemania oriental, Andrew Thorndike - antinazi que había sufrido represalias - y su esposa, mediante la utilización de filmes de archivo, se dedicaron a denunciar a los nazis vivos que estaban en el poder en Alemania occidental. Entre sus obras destaca *Tú y muchos camaradas (Du und mancher Kamera, 1955)*, *Vacaciones a Sylt (Urlaub auf Sylt, 1957)* y *Operación espada teutónica (Unternehmen Tuetonenschwert, 1958)*, que denunciaba Hans Speidel, un oficial importante de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte).

Otro documental, del director de Alemania oriental Joachim Hellwig, *Un diario para Anna Frank*

(*Ein Tagebuch für Anne Frank*, 1958) investigaba sobre el destino de los responsables de la detención, deportación y muerte de Anna Frank y los encuentra ejerciendo cargos de responsabilidad en la Alemania occidental.

De todos estos documentales destaca *Nuit et broillard* (1955), de Alain Resnais. El documental contrasta el metraje de archivo, en blanco y negro, con metraje actual, en color, filmado en los antiguos campos de concentración. Además, el dramatismo de la obra se intensifica al incluir como comentario la reflexión de un antiguo deportado en Mauthausen, Jean Cayrol.

Otros documentales, *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962), de Frédéric Rossif, y *El fascismo desnudo* (*Obyknovennyj Faschim*, 1965), del director ruso Mijaíl Romm, sirvieron de catarsis colectiva ante el horror del fascismo. Hasta aquel momento, el documental había conquistado una posición que a menudo superaba las películas de ficción, su público había aumentado e incluso se había extendido más allá de las pantallas cinematográficas: clubes, bibliotecas, etc.

### **La irrupción de la televisión**

La expansión y hegemonía de la televisión afectó directamente al género documental. Su exhibición en las pantallas de cine fue decreciendo hasta convertirse en un género para la televisión. Como señala Mar-

garita Ledo, catedrática de Comunicación audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela, la televisión propició la simplificación y la eliminación de la cultura cinematográfica en el documental.

Con respecto a la producción de noticiarios para el cine, en Estados Unidos *This is America* y *March of Time* se dejaron de hacer en 1951. *Pathé News*, que se había convertido en filial de la Warner Brothers, finalizó en 1957, *Fox Movietone News* en 1963, *News of the Day*, de la MG, Hearst y *Universal News*, en 1967. Sus funciones y el personal pasaron a la televisión y las agencias de noticias.

Los primeros documentales televisivos, en muchos países fueron filmes de compilación con metraje de archivo. En los Estados Unidos, la National Broadcasting Company (NBC) emitió la serie *Victoria en el mar* (*Victory at Sea*, 1952-1954), una crónica de las batallas navales de la Segunda Guerra Mundial. Su rival Columbia Broadcasting Systems (CBS) emitió la serie *Siglo XX* (*Twentieth Century*, 1957-1966). En el Canadá *La ciudad del Oro* (*City of Gold*, 1957), de Colin Low y Wolf Koenig, sorprendió a todo el mundo al utilizar sólo material fotográfico.

También se desarrollaron los documentales de temática antropológica y de la vida animal en la naturaleza. Algunos ejemplos son los documentales hechos, en 1952, por los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson, que mostraban formas de vida de

los nativos de Bali y Nueva Guinea; los producidos por Walt Disney *La isla de las focas* (1948) y *El Valle de los castores*, (1950), y las obras de Jacques Cousteau *El mundo del silencio* (*Le monde du silence*, 1956) y *El mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*, 1964).

Informativamente, en los Estados Unidos hay que destacar la serie *See it Now* de Edward R. Murrow y Fred Friendly en la CBS, que empezó a emitirse en 1951. La emisión en este programa del documental *Report on Senator McCarthy*, (1954) significó el descenso de la influencia de este senador, responsable de la persecución de ciudadanos norteamericanos acusados de simpatizar con el comunismo.

## EL DOCUMENTAL DENTRO DEL CINE MODERNO: LAS MODALIDADES DE OBSERVACIÓN Y PARTICIPATIVA

Para Bill Nichols, a partir de los años sesenta, se inician dos modalidades más de representación de la realidad en el documental que llama de observación e interactivo o participativo. De estas modalidades, la primera se distingue por pretender la no intervención del realizador, se registran los hechos que se observan sin utilizar *voice over*, tampoco se utiliza música que no esté relacionada con la escena, ni titulaciones, ni cualquier tipo de reconstrucción.

La segunda modalidad, inspirada por la idea del cinema verdad (*Kino-Pravda*) de Dziga Vertov, pregunta e interactúa con los sujetos que quiere documentar y también utiliza metraje de archivo para contextualizar los hechos que documenta. Es una modalidad que otorga visibilidad a los mecanismos técnicos que utiliza el documental, la voz del director, la presencia de la cámara, imágenes que demuestran o invalidan aquello que afirman los testimonios.

Algunos autores llaman al documental de observación, cine directo y al documental interactivo *ciné-*

*ma vérité*. Estas clasificaciones, hay que considerarlas indicativas, ya que para otros autores las dos definiciones son intercambiables. Para este debate recomiendo leer la bibliografía citada al final del libro. Es difícil encontrar unanimidad de criterios en la clasificación del documental. Erik Barnouw, profesor emérito de Dramatic Arts en la Columbia University, elabora una cronología histórica de los autores y sus producciones, cronología que por otra parte intenta hacer coincidir con corrientes de estilo: para los años veinte define el documental explorador, el documental reportero y el documental pintor. El periodo de los años treinta a los cuarenta, el documental abogado, el documental toque de trompeta y el documental fiscal. De los años cincuenta a finales de los ochenta, el documental observador, el documental catalizador y el documental guerrillero.

El crítico de cine y profesor de la Université de Paris VII, Guy Gauthier coincide con los grandes periodos cronológicos y presenta, además, una clasificación según las fases de la producción: idea, rodaje, montaje, recepción, y una clasificación según los temas que presentan los documentales: la vida en directo, la vida en la memoria y la mirada y la reflexión.

La clasificación de Bill Nichols ha tenido mucha aceptación en el ámbito de la teoría audiovisual, quizás porque combina el trabajo del analista y el trabajo de la dirección cinematográfica. La diferencia en-

tre las modalidades se encuentra en la manera cómo utilizan los recursos de la narrativa y del realismo de forma diferente, el tratamiento de las cuestiones éticas, las estructuras textuales y las reacciones de los espectadores.

Bill Nichols, en su libro *Introduction to Documentary* (2001), ha perfilado más la clasificación de los documentales en modalidades. Así ha modificado la modalidad interactiva, que aparecía en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, publicado en los Estados Unidos en 1991, por su equivalente, el documental participativo, que empezaría a partir de 1960 aproximadamente. A partir de 1980 ha establecido dos categorías más, el documental reflexivo y el documental performativo, que se explican en el siguiente apartado.

Los años sesenta son un periodo en el que se despierta la conciencia de los documentalistas sobre cómo afecta el dispositivo cinematográfico a la hora de registrar la realidad, en el que preocupa la necesidad de encontrar un comportamiento ético en la exposición de los hechos, en el que se debate sobre cómo se muestra la ideología en la producción de los filmes.

Margarita Ledo explica que el cine directo antes del directo se puede encontrar en Canadá con *Les petites Médisances* (1953-1954), de Jacques Giraldeau y Michel Brault, colaborador de Jean Rouch, y las producciones con cámara al hombro *Candid Eye* (1958-

1960) y en los Estados Unidos con la producción de *Candid Camera* producida por Allen Funt.

Guy Gauthier afirma que geográficamente hay tres polos de desarrollo de este tipo de documental: en Canadá, el National Film Board of Canada (NFB) o Office National du Film (ONF), fundado por John Grierson; en los Estados Unidos, el equipo de Richard Leacock, Robert Drew y Donn Alan Pennebaker, que fundan Drew Associates, y en Francia, Le Comité du film ethnographique, en París, con Michel Brault, Jean Rouch y Edgar Morin. Sin olvidar a otros precursores como Joris Ivens y Henri Storck con *Borinage* (1934), documental sobre las consecuencias sociales causadas por una huelga de los mineros en Bélgica.

### **'Direct cinema': El documental de observación**

A finales de los años cincuenta, uno de los adelantos técnicos que aparecen en el cine son los equipos que permiten la grabación sonora sincronizada y la utilización de equipos ligeros en los rodajes. De esta manera los directores se pueden plantear la posibilidad de registrar totalmente los hechos en directo, lo que permite el nacimiento de una nueva modalidad.

En la modalidad de observación es importante la no intervención del realizador en los hechos que quiere documentar, que son los que tienen el control delante de la cámara. En su más puro estilo, no incluye

voz de narrador, ni imágenes de archivo, ni música no diegética, ni efectos, ni ningún otro elemento que no provenga del momento de la filmación.

Este tipo de documental quiere establecer una distancia entre lo que se observa y lo que es observado. Se quiere mantener la continuidad espacial y temporal de la observación más que la continuidad lógica del argumento. La presencia de la cámara en el lugar del acontecimiento quiere sugerir un compromiso con lo que está pasando. Se espera que el espectador perciba los hechos como si estuviera allí, como si viera una reproducción de la vida tal y como es, sin intermediarios.

Algunos de los primeros documentales que se pueden agrupar bajo esta denominación, los encontramos en las producciones del Free Cinema británico: Lindsay Anderson con *¡Oh! Tierra de sueños (Oh! Dreamland, 1953)*, Karel Reisz y Tony Richardson con *Mama no lo permite (Momma don't allow, 1956)*. En los Estados Unidos encontramos a Lionel Rogosin con *En la calle Bowery (On the Bowery, 1956)*, que seguía la vida de un alcohólico; en Francia, Georges Franju con *La sangre de las bestias (Le sang des bêtes, 1949)* mostraba la actividad de un matadero y *Hôtel des Invalides (1952)* nos daba su punto de vista sobre el museo militar.

En esta modalidad destacan los documentales producidos por Drew Associates (1959-1963), sobre todo, *Primary (1960)*, de Robert Drew y Richard Le-

acock, que se centra en la campaña para designar al candidato demócrata a las elecciones presidenciales de los Estados Unidos aquel año. Los candidatos eran John F. Kennedy y Hubert Humphrey. Los autores estaban investigando en equipos que ofrecieran libertad de movimientos y autonomía en el rodaje, por lo que este filme les permitió experimentar estas posibilidades.

Antes de empezar el rodaje dieron su palabra de que no interferirían, ni sugerirían ninguna acción, porque lo que les interesaba era ser unos observadores imparciales de la realidad. La realización de este documental convirtió al grupo de Drew en una unidad de producción de la cadena de televisión ABC.

De esta colaboración, hay que mencionar la cobertura de la noticia del nacimiento de cinco hijos en la familia Fischer de Aberdeen, en Dakota del Sur. El punto de vista de Leacock impresionó por cómo mostraba la preocupación de la señora Fischer. El documental se tituló *Feliz día de la madre (Happy Mother's Day, 1963)* y fue premiada en el Festival de Venecia y se exhibió en Europa, pero no en los Estados Unidos, ya que el tratamiento no gustaba a la empresa patrocinadora.

El grupo de Drew se empezó a separar, pero sus componentes siguieron produciendo documentales como el de Donn A. Pennebaker con Richard Le-

acock *Don't Look Back* (1966), sobre la vida del cantante Bob Dylan.

Albert Maysles, otro miembro de la desaparecida Drew Associates, se asoció con su hermano David y produjeron los documentales *Showman* (1963), una biografía del productor Joe Levine, *What's ¿Happening? The Beatles in the USA* (1964), *Meet Marlon Brando* (1965) y *Gimme Shelter* (1979). Una de sus producciones más interesantes fue *Salesman* (1968). La trama del filme se centra en la actividad diaria de cuatro vendedores de biblias, sobre todo en el menos afortunado, Paul.

Otro representado destacado es Fred Wiseman, graduado en derecho por la Universidad de Yale. Casi todas sus películas son estudios del ejercicio del poder. *Titicut Follies* (1967), que documenta una institución de Massachusetts para enfermos mentales criminales, estuvo fuera de circulación hasta 1991 debido a las acciones legales ejercidas por el Estado para detener su exhibición. Otros documentales que hay que destacar son *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971), filmada en el campamento militar de Fort Nox, *Juvenile Court* (1973), *Primate* (1974), *Welfare* (1975), *Meat* (1976), *Model* (1981), *The Store* (1983), *Missile* (1988) y *Central Park* (1989), entre otros. En todas se presenta un punto de vista crítico con las instituciones.

Otros documentalistas son: el norteamericano Robert Kramer que vivió y trabajó en París desde 1980 hasta su muerte en 1999. En *Route One, USA* (1989) relata un viaje de retorno a los Estados Unidos y la su visión del país. Raymond Depardon, en *Une femme in Afrique* (1985) explica cómo un hombre invita a una mujer a un viaje a África y se enamora. Barbara Kopple, en *Harlan County* (1976), realiza un documental sobre la huelga de los mineros de Brookside Mine, en Harlan County, Kentucky.

En los Estados Unidos, este tipo de documentales no eran muy usuales en la televisión comercial; en cambio, la televisión pública americana, Public Broadcasting Service (PBS) los apoyó.

### **'Cinéma vérité': El documental participativo**

Siguiendo a Bill Nichols, en el documental interactivo o participativo el director interviene o interactúa en los hechos que quiere registrar. El director presenta de forma manifiesta su presencia y la del equipo técnico que lo acompaña. Los nuevos equipos que permitían la captación sincronizada del sonido posibilitaron que el realizador pudiera registrar en directo su voz. Se experimentó con una forma de trabajar que permitía al realizador provocar los hechos que quería documentar.

Este tipo de documental hace hincapié en las imágenes de testimonio o el intercambio verbal con

los autores y las imágenes que se utilizan validan o contradicen lo que explican los testimonios. Introduce la sensación de parcialidad provocada por el encuentro real entre el realizador y el otro. El montaje tiene el objetivo de mantener una continuidad lógica entre los diferentes puntos de vista y, normalmente, no utiliza un comentario global. También se pueden incluir titulaciones para introducir la opinión del documentalista.

Desde un punto de vista técnico, a veces se utiliza el encuadre inusual, sobre todo en el momento de la entrevista; la cámara se puede alejar del entrevistado para focalizar su atención en un aspecto de su persona o del sitio donde se registran los hechos. Se ofrecen interpretaciones diferentes sobre el mismo tema y el director toma partido por una de ellas mediante el montaje. Con esta forma de trabajar el espectador puede seguir la evolución de las personas y los hechos que se muestran. En este tipo de trabajo a los documentalistas les importa revelar sus interacciones con los demás, con las situaciones o con los objetos.

Este nuevo enfoque pretendía cuestionar la supuesta objetividad del *direct cinema*. Los directores, al darse cuenta de que no se podía conseguir por la forma de operar del dispositivo técnico, motivados por una responsabilidad ética, se propusieron visibilizarlo.

En Francia, a finales del verano de 1960, Michel Brault rueda *Chronique de un été* (1961), considerada una especie de manifiesto del llamado *cinéma-vérité*. En las calles de París y delante de la cámara detenían a una persona, le preguntaban si era feliz y registraban las respuestas.

También se puede mencionar a Christian François Bouche-Villeneuve, conocido como Chris Marker, con *Bonito mes de mayo* (*Le joli mai*, 1963) y *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957).

Entre las iniciativas de esta modalidad se encuentra la que en el año 1967 se inicia en Canadá, el movimiento llamado por *Desafío para el cambio* (*Challenger for Change*), una rama del NFB, que quería promover la participación ciudadana. Una de sus actuaciones consistió en preparar a miembros de la comunidad india para que explicaran su lucha por la propiedad de las tierras. El resultado fue *Estáis en tierra india* (*You Are on Indian Land*, 1969).

Los habitantes de un barrio miserable de Montreal también fueron interrogados sobre sus problemas y el resultado fue *VTR Saint Jacques* (1969). Uno de los pioneros del movimiento fue George C. Stoney que con Red Burns fundó, en 1972, el Alternate Media Center, que entrenaba a ciudadanos en el uso de las técnicas de vídeo y defendían la democratización de los *media*.

Otros documentales destacables de esta modalidad son el de Marcel Ophüls *La pena y la piedad (Le chagrin te la pitié, 1970)*, que reflexiona sobre la Francia controlada por los nazis durante la guerra y pone el dedo en la llaga en el tema del colaboracionismo. Del mismo autor *Hotel Terminus: Klaus Barbie, su vie et son temps (1988)*, que cuenta la biografía de la vida y la época del nazi Klaus Barbie, conocido como el carnicero de Lyon. *Sherman's March (1986)*, donde Ross McElwee, el realizador, explora el deseo a través de un viaje al sur de los Estados Unidos registrando su interacción con varias mujeres por las que se siente atraído.

*The Year of the Pig (1968)*, del norteamericano Emile de Antonio, explora los orígenes de la guerra del Vietnam. Este documental abrió el camino al género de la reconstrucción histórica basado en testimonios y metraje de archivo, sin utilizar *voice over*.

En *Shoah*, de Claude Lanzmann, se entrevista a víctimas y verdugos de los campos de exterminio nazi y se investigan las relaciones entre el pasado y el presente. Hay otros: *Not in Love Story: A Film about Pornography (1981)*, de Bonnie Sherr Klein; *Hard Metal's Disease (1985)*, de Jon Alpert, un documental de investigación sobre las enfermedades de los trabajadores de una empresa provocadas por respirar cobalto; *With Babbies and Banners: The Story of the Women's Emergency Brigade (1979)*, de Lorraine Gray, sobre la orga-

nización de las mujeres en una huelga de la General Motors en 1936; *Seeing Red* (1983), de Jim Klein y Julia Reichert, una mirada crítica sobre la historia de los miembros del Partido Comunista americano de 1930 a 1950. Al suizo Richard Dindo el documental le sirve para contar acontecimientos históricos y evitar que se olviden: *Des suisses dans la guerre de Espagne* (1973), *L'execution du traître a la patrie Ernest S.* (1976), *Raimon, chansons contre la peur* (1978), *El affaire Grüniger* (1997), *Ni olvido ni perdón* (2003).

### **La influencia en la ficción**

La influencia del género documental en el cine de ficción se hace evidente en diferentes etapas históricas del cine, por ejemplo en el neorrealismo italiano de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial con películas que quieren relatar la realidad: *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisano* (1946), de Roberto Rossellini, *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946), de Vittorio de Sica, *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti, entre otros. A partir de 1960, en el Free Cinema, que tiene como referente el documentalismo británico del grupo de John Grierson y el neorrealismo italiano con películas como *Sábado por la noche y domingo por la mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), de Karel Reisz.

En Francia aparece, a partir de 1960, la Nouvelle Vague, el equivalente al Free Cinema británico, un

movimiento que recibe la influencia del documentalismo etnográfico de Jean Rouch y también del neorealismo italiano. Algunas películas son *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959), de François Truffaut, e *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais.

En los años noventa, el movimiento Dogma 95, Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen y Lone Scherfig consideran que el cine no es ilusión, están en contra de la tecnología que invade el cine y aspiran a recuperar la naturalidad.

Otros directores vinculados con el rodaje de la realidad desde la ficción son Nanni Moretti, Abbas Kiarostami, Shohei Imamura, Michael Haneke y Ken Loach. La idea de documentar la vida en directo será muy celebrada en la televisión, que acogerá de forma poco selectiva diferentes producciones y contribuirá a la mezcla de géneros en el tratamiento de la realidad.



## EL DOCUMENTAL DENTRO DEL CINE POSMODERNO: LAS FORMAS HÍBRIDAS

El debate desde finales del siglo XX se centra en la relación entre la percepción y la representación. La influencia de la televisión y otros medios nuevos ha propiciado que desde la práctica y la teoría cinematográfica se empezaran a cuestionar las dicotomías entre cine narrativo y documental.

Algunas producciones para la televisión rompen las fronteras entre los dos macrogéneros. Esta porosidad, cada vez más evidente, entre el cine y la televisión afecta sobre todo al prestigio del documental. Si éste había disfrutado de un estatus de seriedad y respeto a la hora de representar la realidad, algunos programas de televisión, apropiándose de sus códigos de representación, lo cuestionan.

La proliferación de docudramas, documentales autorreflexivos y los *mockumentaries* o *mockdocumentaries* rompen el discurso teórico que ha mantenido separado el análisis de la narrativa de ficción y la documental.

Esta situación ha propiciado la eclosión de diferentes teorías que sirven para aclarar la confusión cre-

ada. En este apartado se continuarán utilizando las modalidades aportadas por Bill Nichols y se complementarán con otras clasificaciones que buscan aclarar el terreno de hibridación entre ficción y realidad. Por ejemplo, las de John Parris Springer, profesor de inglés y Film Studies en la University of Central Oklahoma y Gary D. Rhodes, director de documentales y profesor en la Queen's University, Belfast en el libro *Docufictions*, que proponen aplicar la definición de documental cuando la obra audiovisual presenta una forma documental y un contenido documental; la de *mockumentary*, cuando presenta una forma documental con un contenido ficcional; docudrama, si la obra tiene una forma ficcional con un contenido documental; y ficción, cuando la obra presenta una forma y un contenido ficcional.

Los autores indican una especialización surgida de la práctica fílmica que llaman *docuficciones*, que serviría para identificar aquellas obras que hacen permeables los límites de las dos grandes divisiones clásicas: ficción y no ficción. Esta categoría reuniría los filmes clasificados como *mockumentary* y docudrama. La teoría sobre el tema se enriquece constantemente. Paul Ward, lector en Film & TV Studies en la Brunel University, West London, por ejemplo, propone el concepto *digidocs* para aplicar a los documentales que utilizan imágenes generadas por ordenador u otras for-

mas de tecnología digital, como *Walking with Dinosaurs* (2000), una producción de la BBC.

Bill Nichols ha aclarado las modalidades de representación de la realidad que se pueden encontrar en la historia del documental. Se ha comentado la modalidad expositiva utilizada en el documental clásico y las modalidades de observación y participativa propiciadas por la aparición de lo que se ha llamado cine directo y *cinéma-vérité*. A continuación se centrará la atención en las otras dos formas propuestas por el autor, la modalidad reflexiva y la performativa surgidas, a partir de los años ochenta, con la aparición de nuevas formas de expresión audiovisual.

A continuación se citan algunas películas que se situarían en el terreno de la docufiction: *Malcom X* (1992), de Spike Lee; *JFK* (1991), de Oliver Stone; *La lista de Schindler's* (*Schindler's List*, 1993), de Steven Spielberg, y *Erin Brockovich* (2000), de Steven Soderbergh serían ejemplos de docudramas. *Fraude* (*F for Frake*, 1974), de Orson Welles; *Zelig* (1983), de Woody Allen, y *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà se consideran ejemplos de *mockumentary*.

### **El documental reflexivo**

Esta modalidad focaliza su atención en el proceso de producción y las convenciones que usa el documental. Aumenta nuestra conciencia sobre la intervención del dispositivo cinematográfico en el proce-

so de representación de la realidad. Como afirma Bill Nichols, el documental reflexivo se convierte en un terreno de negociación entre el documentalista y el espectador.

El espectador se ve forzado a involucrarse en el punto de vista personal presentado por el documentalista al serle expuestos los problemas de representación de la realidad que se quiere documentar. El énfasis se sitúa en cómo se representa el mundo histórico y cómo se obtiene esta representación.

Algunas aportaciones de esta modalidad hacen referencia a la problemática de cómo mostrar a las personas. Por ejemplo, documentales como *Daughter Rite* (1978), de Michelle Citron, subvierte la confianza en las personas representadas al utilizar a dos actrices que representan el papel de hermanas para analizar las relaciones entre madres e hijas. Y *Far from Poland* (1984), de Jill Godmilow, centra la atención en el problema de cómo representar el movimiento Solidarnosc en Polonia, cuando no podemos desplazarnos al lugar donde están pasando los hechos.

*Surname Viet Name Nam* (1989), de Trinh T. Minhha, nos presenta las entrevistas como si estuvieran realizadas en Vietnam, cuando en realidad se han rodado en California. Documentales como éstos nos enfrentan al problema de la pérdida del realismo. La modalidad reflexiva, al evidenciar el proceso del dispositivo técnico, nos muestra un realismo físico, psi-

cológico y emocional, y desafía las técnicas y convenciones del género documental clásico. Se disimula la ficción para acabar descubriéndola finalmente al espectador, el cual al final duda de la autenticidad de los documentales.

En *El hombre de la cámara* (1929), Dziga Vertov muestra cómo se construye la impresión de realidad durante toda la película. Diversas veces el montaje presenta el dispositivo fílmico que permite representar la realidad mostrada. Se enseña cómo el operador de cámara, Mikhaíl Kaufman, está filmando a la gente subido sobre un coche de caballos. El montaje por corte nos transporta a la sala de edición, donde Elizaveta Svilova, esposa de Vertov, está montando la secuencia que se acaba de visionar. También la cámara es mostrada en diferentes secuencias simulando el ojo del director que ofrece la realidad al espectador. Otros ejemplos se pueden encontrar en el documental *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1932), de Luis Buñuel, y *The War Game* (1966), de Peter Watkins.

Esta tipología de documental es la más consciente de los problemas de autenticidad sobre la práctica y la teoría cinematográfica. Provoca al espectador para que tome conciencia sobre su relación con un documental y lo que representa. Chris Marker, en *Sans Soleil* (1982), obliga a tomar conciencia de lo que se esconde bajo la forma de representar la vida de los demás, si se tienen en cuenta las ideologías y el racismo. En el do-

cumental reflexivo se muestra el mundo cotidiano de forma inesperada, siguiendo la idea de *ostranenie* (desfamiliarización o extrañeza) de los formalistas rusos. Muchas cineastas feministas han trabajado con este tipo de documental para mostrar la discriminación de las mujeres en la sociedad, por ejemplo *Growing Up Female* (1970), de Julia Reichert y Jim Klein. Esta modalidad también intenta presentar alternativas a aquello que se denuncia, es decir, a presentar nuevos caminos para las relaciones.

### **El documental performativo**

Esta modalidad evidencia la visión subjetiva o expresiva del director sobre el tema que expone y el interés que provoca en la audiencia. Imita el documental poético y plantea preguntas sobre el conocimiento. Se interroga sobre los temas que sirven para la comprensión. Le interesa acentuar los aspectos subjetivos buscando el impacto emocional y social de la audiencia. Por este motivo, no destaca ningún elemento del discurso objetivo clásico y se centra en trabajar el estilo cinematográfico. Mezcla los elementos técnicos y los dota de retórica para expresar sus ideas.

Se ve cómo un hecho, un objeto, una persona o una situación puede tener diferentes significados para cada individuo, según el contexto personal. También tiene en cuenta que las personas tienen creencias y valores diferentes, que no existe una verdad absoluta.

Por lo tanto, le interesa destacar que el significado es un fenómeno subjetivo.

En definitiva, cómo señala Nichols, esta tipología de documental expone la dificultad para obtener un conocimiento objetivo del mundo al destacar la dimensión afectiva y subjetiva.

El documental performativo también muestra la subjetividad de la experiencia y la memoria, a partir de cómo contamos los hechos vividos. Es un tipo de documental que mezcla la realidad con la imaginación. Destaca la percepción personal que tiene el autor del mundo y como lo vive, en definitiva, sus vivencias.

En el trabajo de los autores de esta modalidad, las ideas subyacentes son que a partir de la subjetividad social, es decir, a partir de las vivencias personales, se puede llegar a comprender el funcionamiento de la sociedad. Como afirmaba el movimiento feminista de los años setenta, lo personal es político. Ésta subjetividad social se ha visto representada en obras audiovisuales de directoras feministas que reflexionan sobre la condición de mujer, en directoras o directores homosexuales que reflexionan sobre su orientación gay o lesbiana y sobre cómo se construye la categoría de los géneros en la sociedad. También en obras que representan las vivencias de las minorías étnicas. Alzan sus voces para explicarse a sí mismo y contrarrestar el discurso oficial.

Como ejemplos, Nichols menciona *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, en la que se trata el tema de la identidad afroamericana y gay, y se expone la complejidad emocional de las experiencias personales del autor.

También se puede observar en *The Body Beautiful* (1991), de Ngozi Onwurah, y *Bontoc Eulogy* (1995), de Marlon Fuentes. En *History and Memory* (1991), Rea Tajiri quiere contar por qué su familia fue encarcelada durante la Segunda Guerra Mundial.

En la historia del documental se encuentran algunas películas con indicios de esta modalidad, *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1932), de Luis Buñuel, o también de la modalidad participativa, como *Las madres de la plaza de Mayo* (1985), de Susana Muñoz y Lourdes Portillo, y *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, que quiere representar lo irrepresentable, pero sobre todo, cómo se puede vivir después de que el mundo haya experimentado una vivencia como la del horror de los campos de exterminio nazis.

Con un objetivo similar, Nichols señala la obra del cineasta húngaro Péter Forgács cuando intenta contar experiencias de la Segunda Guerra Mundial desde puntos de vista diferentes. En *Free Fall* (1998) cuenta la experiencia de un judío acomodado de su país atrapado por la política de solución final aplicada a los judíos europeos por los nazis. Y del mismo director, *Danube Exodus* (1999), que trata de las emi-

graciones provocadas en Europa una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. Por una parte, las de los judíos bajando el Danubio de viaje a Palestina y, por otra, la de los alemanes que el ejército soviético repatriaba a Alemania.

El documental se basa en películas domésticas filmadas por el capitán del barco que los transportaba. El director quiere invocar la emoción por encima de la razón, no quiere juzgar ni analizar, simplemente mostrar los hechos desde diferentes perspectivas. Por último, Nichols incluye en esta categoría los *reality shows* de la televisión.



## LA RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO

El documental, y el cine en general, se ha convertido en una herramienta fundamental para la difusión de la historia. El historiador francés Marc Ferro, al principio de los años setenta, explicó cómo los documentos audiovisuales servían para elaborar historia, a la vez que había que considerarlos documentos históricos que los historiadores debían consultar. Como afirma Ángel Quintana, la reflexión sobre la historia se ha abierto camino en documentales como *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, y *La Commune* (2000), de Peter Watkins, que han pensado sobre las formas de transmisión de la historia.

El documental histórico tiene que servir para reconstruir el pasado desde la conciencia de que el presente es fruto del pasado. Nos tiene que ayudar a reflexionar sobre cómo se construye y se retransmite la memoria del pasado. Ángel Quintana destaca algunos trabajos de Jean-Luc Godard, Chris Marker, Peter Watkins y Richard Dindo porque al mezclar presente, pasado, memoria colectiva y memoria individual ayudan a entender cómo interpreta su pasado cada época presente.

Por otra parte, no hay que olvidar que los directores de documentales han tenido y tienen en cuenta la dimensión social de su trabajo. Por este motivo, los procesos de creación audiovisual han sido siempre motivo de reflexión y debate ético e ideológico.

### **El contenido político**

Se puede afirmar que una parte importante de la producción que encontramos dentro de este género presenta un contenido intencionadamente político. Por ejemplo, Dziga Vertov, que trabajaba al servicio del nuevo Gobierno revolucionario en el comité del cine; John Grierson, al servicio de organismos oficiales y gubernamentales, como el Servicio de Publicidad y Educación del Empire Marketing Board y el General Post Office. Leni Riefenstahl que trabajaba al servicio de la ideología nazi. Pare Lorentz al servicio del New Deal, la política reformista aplicada por el Gobierno demócrata del presidente Franklin Delano Roosevelt.

También la obra de las ligas cinematográficas y fotográficas de Estados Unidos (Film and Photo League 1930-1935), Nykino (1935-1937) y Frontier Film Group (1936-1942) se centró en la denuncia de los efectos de la crisis económica sobre la población norteamericana y en la defensa de la política del presidente Roosevelt. Trataron temas como huelgas, despidos, cierres de empresas, actos de protesta, en filmes como

*National Hunger March* (1932), *Hunger* (1932), *The World Today*, un noticiario que pretendía ser una respuesta al oficial *The March of Time*, *People of the Cumberland* (1937), a favor de la lucha en pro de los derechos civiles, *Heart of Spain* (1937), sobre la guerra civil española, *China Strikes Back* (1937), que ofrecía el punto de vista de las tropas comunistas de Mao Tse-Tung sobre la guerra entre China y Japón, y *Native Land* (1942), que denunciaba las violaciones de los derechos civiles en los juicios. La guerra civil española fue otro acontecimiento que puso a prueba la capacidad del cine en general y también del documental como herramienta de propaganda política. En Cataluña, el Comité de Cine (1932) fue sustituido por el Comité de Propaganda, en cuanto empezó la guerra en julio de 1936. Laia Films produjo muchos de los noticiarios y documentales que se divulgaban entre la población para mantener la moral alta. En el País Vasco destaca la producción del documental *Euzkadi* (1933), en el cual se recoge la idea de país del Partido Nacionalista Vasco. No se puede olvidar el documental de Luis Buñuel, *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1932), que denuncia las precarias condiciones de vida en aquella zona. También la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) contribuyó a la producción de documentales como *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* o *Entierro de Durruti*.

En el bando fascista, como la mayoría de las infraestructuras habían quedado bajo territorio republi-

cano, se crearon equipos especializados con la participación de cineastas prestigiosos. Después de ganar la guerra, la nueva administración franquista creó el *NO-DO*, un noticiario que serviría para difundir las ideas que el nuevo régimen quería imponer.

Como ya se ha mencionado, también durante la Segunda Guerra Mundial el documental se utilizó como herramienta de propaganda política. En Gran Bretaña, la Crown Film Unido, dirigida por Humphrey Jennings. En Estados Unidos, las películas de Frank Capra y John Huston. Una vez hubo acabado la guerra, el cine se utilizó para documentar los crímenes de guerra cometidos en los campos de concentración nazis y japoneses.

La consolidación y extensión de la televisión, después de la Segunda Guerra Mundial, propició que el nuevo medio se convirtiera en el destino final de la producción documental. Los informativos, los documentales, los programas de información y los de entretenimiento en general empezaron a formar parte de las programaciones de todas las televisiones del mundo. Pronto, los núcleos de poder se dieron cuenta de que la gestión de la información y su difusión por la televisión es una herramienta de control que afecta - sobre todo en campañas políticas- a las votaciones y, por tanto, al sistema democrático.

Los sistemas dictatoriales también empezaron a utilizar este medio para adoctrinar a la población. En

este nuevo contexto, el documental dedicado a trabajar con la realidad se convirtió en un género imprescindible para la televisión y casi desapareció de las pantallas de cine, hasta hoy, que resurge con fuerza. No debemos olvidar que el documental, como permite tratar elementos de la realidad y ofrecer información, ha sido un género intrínsecamente ligado a la política.

En la primera década posterior a la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en Estados Unidos, aumentó la producción de películas patrocinadas por empresas. Al mismo tiempo, en las televisiones americanas se incrementaba la venta de espacios de emisión; esta costumbre significaba que las multinacionales podían manipular la demanda para que absorbiera la producción. Las multinacionales norteamericanas, como afirma Erik Barnouw, se expandían al exterior y controlaban mercados, recursos y medios de comunicación. El inicio de la guerra fría también propició el interés por controlar los medios de comunicación. Recordemos la "caza de brujas" que se desató en Estados Unidos, dirigida sobre todo contra los artistas y profesionales sospechosos de simpatizar con ideas de izquierdas.

Esta purga fue denunciada desde el programa de Edward R. Murrow *See It Now*, una serie iniciada en 1951 en la CBS que utilizaba los documentales para informar a los telespectadores. En esta ocasión se

denunció la arbitrariedad y la impunidad con que actuaba el senador McCarthy. El actor y director George Clooney ha dirigido una película que relata estos hechos *Good Night and Good Luck* (2005).

Hacia el final de la década de los cincuenta, los nuevos adelantos tecnológicos permitieron abaratar las producciones y otorgaron más libertad y autonomía a los creadores. Como ya se ha mencionado, la nueva coyuntura planteó el debate de la necesidad de procurar que la cámara interfiriera lo mínimo posible en la grabación de los hechos que se quería documentar. En Estados Unidos un grupo liderado por Robert Drew y Richard Leacock inauguró el estilo que algunos han llamado *direct cinema* (cine directo); los siguieron Albert y David Maysles y Frederic Wiseman, que realiza una crítica corrosiva contra instituciones estatales. Y en Francia el *cinéma-vérité* se acercaba a la investigación antropológica y cuestionaba el discurso oficial cediendo la palabra a los colectivos que quería estudiar.

En la década de los setenta, el invento del vídeo propició que el coste de las producciones se abaratara y acercó la grabación de imágenes a un sector más amplio de la sociedad, con la consecuente democratización de la producción audiovisual. Este hecho coincidió con la radicalización de ciertos sectores de la sociedad que luchaban contra las desigualdades y creían en la utopía de construir un mundo más justo.

En este contexto, el vídeo fue una buena herramienta comunicativa.

A continuación se recuerdan otras producciones vinculadas a la historia y a la política ya citadas, *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, que evidencia cómo el significado de las mismas imágenes cambia al utilizar discursos diferentes; las obras de Robert Kramer, las de Marcel Ophüls, que denuncia el colaboracionismo con los nazis, y la de Claude Lanzmann, *Shoah*, en que reflexiona sobre el Holocausto. También hay que mencionar los documentales de Patricio Guzmán sobre Chile.

Por último, documentales más recientes son los de Michael Moore *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004), *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth*, 2006), de Davis Guggenheim, que cuenta con la presencia de Al Gore, *The Corporation* (2003), de Jennifer Abbott y Mark Achbar, o *Super Size Me* (2004), de Morgan Spurlock.

## **La Guerra Civil y el franquismo**

No se puede dejar de lado la producción empezada en Cataluña para revisar el periodo histórico de la Guerra Civil y el franquismo. La obra pionera de Jaume Camino *La vieja memoria* (1978) trata de la Guerra Civil tal como es recordada por algunos de los que la vivieron: Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, Federica Montseny, Josep Tarradellas, José María Gil-Robles,

Enrique Líster; *Los niños de Rusia* (2002), sobre el recuerdo de un grupo de niños y niñas vascos que fueron enviados a la Unión Soviética huyendo de la guerra.

El documental de Llorenç Soler *Francesc Boix: un fotógrafo en el infierno* (2002) explica cómo se sacaron los negativos de las fotografías que los nazis realizaban en los campos y que sirvieron para condenarlos en los juicios de Nuremberg.

Otros documentales destacables son el de Lala Gomà *Winnipeg: palabras de un exilio* (1999) y el trabajo de los profesionales de Televisió de Catalunya: M. Dolors Genovés con *Operació Nikolai* (1992), *Sumaríssim 477* (1994), *Cambó* (1996), *Joan March, els negocis de la guerra* (2003), *Roig i Negre* (2006) y *Entre el jou i l'espasa* (2007); Montserrat Besses con *Lluís Companys: camins retrobats* (2000) y *Del pintallavis a la bala* (2007); Ricard Belis y Montserrat Armengou, con la colaboración del historiador Ricard Vinyes, con *Els nens perduts del franquisme* (2002), *Les fosses del silenci* (2003) y *El comboi dels 927* (2003); y Xavier Montanyà con *Joan Peiró i la justícia de Franco* (2003).

Otras producciones en el Estado español son *Asaltar los cielos* (1996), que narra el asesinato de Trotsky; *Extranjeros de sí mismos* (2002), de José Luis López Linares y Javier Rioyo, en que se nos habla de la historia de jóvenes voluntarios que fueron a luchar a la Guerra Civil en el bando republicano y de los que lo hicieron en el bando fascista, así como de los vo-

luntarios de la División Azul. También *La guerrilla de la memoria* (2002), de Javier Corcuera, en el que se recordaba la lucha y la represión de los republicanos que siguieron combatiendo una vez terminada la guerra e instaurada la dictadura franquista. Hay que resaltar la importancia del género documental en la reconstrucción de la memoria histórica, tal como se desprende de las producciones anteriores y de las muchas que están surgiendo actualmente para reflexionar sobre hechos del pasado.

En general, se puede afirmar que el documental ha sido un género utilizado por directores sensibilizados socialmente, que han explicado o han otorgado la palabra a los sectores más desfavorecidos de la sociedad.



## UNA HERRAMIENTA DE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD

Para los viejos pioneros, el objetivo del cine documental tenía que ser la interpretación de la realidad. Y esta idea continúa vigente en los nuevos directores. La definición de documental que, el año 1948, daba la Unión Mundial del Documental (World Union of Documentaries) reunida en la antigua Checoslovaquia, todavía es actual: "Todos los métodos de registrar en celuloide algún aspecto de la realidad interpretada, ya sea por una grabación objetiva o una reconstrucción sincera y justificable, a fin de que apele a la emoción con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento humano y el entendimiento de los problemas y sus posibles soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas". Esta cita se encuentra en el libro de Robert L. Snyder *Pare Lorentz and the documentary film* (1994).

Que hoy en día el debate sobre la realidad se centre en cómo el sistema perceptivo humano afecta a nuestra manera de entender la realidad y, por lo tanto, cuestione si es posible una realidad objetiva, revaloriza el objetivo final del documental, que no deja de ser

la interpretación de un punto de vista subjetivo de la realidad social que compartimos. Las investigaciones en psicología cognitiva, entre otras, tienen que ayudar a comprender la complejidad de los seres humanos. Y en este camino, el documental continuará siendo una herramienta que ayuda a las personas a comprender este maravilloso viaje que es la vida.

## Bibliografía

- **Barnouw, E.** *El documental. Historia y estilo.* Barcelona: Gedisa, 1998.
- **Barsam, R. M.** *Nonfiction film: a critical history.* Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 1992.
- **Bruzzi, S.** *New Documentary. A critical introduction.* Londres: Routledge, 2000.
- **De Felipe, F.** "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)" en **Sánchez Navarro, J.; Hispano, A.** *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción.* Barcelona: Glénat, 2001.
- **García Martínez, A. N.** "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual". *Zer.* Vol. 12 (2007), núm. 22, p. 301-322.
- **Gauthier, G.** *Le documentaire: un autre cinéma.* París: Nathan, 1995 y 2000.
- **Ledo, M.** *Del cine ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental.* Barcelona: Paidós, 2004.

- **Medrano, A.** *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Barcelona: ATE, 1982.
- **Nichols, B.** *Introduction to documentary*. Bloomington. Indiana University, 2001.
- **Nichols, B.** *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- **Quintana, A.** *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- **Rodhes, G. D.; Springer, J. Parris.** *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, Carolina del Norte / Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- **Roscoe, J.; Hight, C.** *Faking it*. Manchester / Nueva York: Manchester University Press, 2001.
- **Sánchez Navarro, J.** "El mockumentary: de la crisis de la verdad", en **Sánchez Navarro, J.; Hispano, A.,** *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.
- **Torreiro, C.; Cerdán, J. (ed.).** *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.