

- APUNTE 11

ELEMENTOS DEL DOCUMENTAL PUNTO DE VISTA

Del TRATADO DE DIRECCIÓN DE DOCUMENTALES
DE MICHEL RABIGER.

CAPÍTULO 27

Elementos del documental

EVALUACIÓN DE LOS INGREDIENTES

Aunque parece imposible conseguir unas formulaciones en las que puedan encajar todos los documentales, las técnicas y los sistemas de construcción que se utilizan en cada uno de ellos constituyen el núcleo central del contorno estético de una película. Resulta interesante observar que los ingredientes que se utilizan para hacer un documental son realmente muy pocos.

IMAGEN

- Rodaje de acción
 - Personas o criaturas haciendo cosas, dedicadas a su actividad diaria, trabajo, juegos, etc.
 - Planos de paisajes y de objetos inanimados.
- Personas que hablan
 - Los unos con los otros, en presencia de la cámara, que no se inmiscuye e incluso puede permanecer oculta.
 - Entre sí, contribuyendo concientemente al retrato que la cámara está haciendo de ellos.
 - En entrevistas -una o varias personas que contestan a preguntas formales y bien estructuradas (el entrevistador puede estar fuera de imagen y las preguntas se pueden eliminar en el montaje).
- Reconstituciones exactas de hechos, de situaciones ya pasadas y que no se pueden filmar por alguna razón válida de situaciones supuestas o hipotéticas que quedan identificadas como tales.
 - *Fotografías de archivo* o secuencias recicladas de otras películas
 - *Gráficos*, como *fotos fijas*, generalmente tomadas por una cámara que se acerca, se aleja o que hace una panorámica para darle más vida; documentos, títulos, titulares; el dibujo lineal, dibujos animados u otros gráficos.
 - *La pantalla en blanco* nos hace reflexionar sobre lo que ya hemos visto o hace que dediquemos mayor atención al sonido.

SONIDO

- *Voz en off*, que puede ser:
 - Una entrevista sólo con sonido.
 - Utilizando la pista de sonido de una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen sincronizada en puntos destacados.
- *Narración*, que puede ser:
 - Un narrador.
 - La voz del autor (como, por ejemplo, Louis Malle en su serie *Phantom India*).
 - La voz de uno de los participantes.
- *Sonido sincrónico*, es decir, sonido de acompañamiento que se graba durante la filmación.
- *Efectos sonoros* —pueden ser sincronizados— que se introducen en momentos determinados o ambientes.
- *Música*.
- *Silencio*, la ausencia temporal de sonido puede provocar un gran cambio en nuestras sensaciones o puede hacer que nos fijemos con mayor atención en la imagen.

Todos los documentales son permutaciones de estos ingredientes, y es la estructura y el punto de vista que se les impone lo que les da forma e intención.

PUNTO DE VISTA

El concepto *punto de vista* nos hace pensar en un sesgo ideológico, como pueda ser el de un marxista libertario, tomado como visión de un tema que se somete a examen. Desde luego, los sesgos ideológicos y culturales de los cineastas están presentes en todas partes, pero en este caso me refiero a la sensación de identidad que surge cuando estamos buscando el punto dominante desde el que se hace la película o desde el que se escribe un relato. El documental es un relato y, al igual que sucede con la

literatura, el efecto que produce y la “voz” surgen cuando el punto de vista es coherente. Es difícil detectarlo con objetividad e incluso es difícil explicarlo como tal concepto.

El punto de vista de un relato existe porque su autor cumple un propósito cuando lo crea y conoce bien la relación que mantiene con él y con sus personajes. Como sucede con cualquier obra de arte, el punto de vista jamás se planifica enteramente, sino que va surgiendo durante ese viaje de descubrimiento que conlleva el largo proceso de invención y creación (de ahí mi insistencia en este libro en el auto-análisis como base de la identidad creativa y en la identidad creativa como trampolín para dar vigor a la narración).

Existen, sin embargo, varios tipos bien diferenciados de puntos de vista, que expongo a continuación por medio de películas ejemplares. La mayoría no son puros, pues en la misma película se adoptan otros puntos de vista en menor proporción. De hecho, la univocidad y la fuerza de un punto de vista suele depender del contrate que se produce al enfrentarlo a otros secundarios.

Hemos previsto un diagrama que simbolice el funcionamiento de cada tipo de punto de vista, pero podrá comprobar cuando vea algunas de las películas que era necesaria la simplificación. La figura de la cámara indica el alcance que tiene la presencia de una cámara observadora que se debe visualizar como una cámara, un oído que graba, y una inteligencia humana que dirige su atención.

OBSERVACIÓN E INTERCESIÓN

Como primera medida, debemos advertir de nuevo al entrar en la parte filosófica del documental que se divide en dos ramas: la intercesional y la no-intercesional, *cinema verité* o cine directo o de observación. Esta división se ha hecho enteramente con fines pragmáticos. En una escena en la que hay quince coches de bomberos trabajando no se ha de intervenir. Se rueda y ya está. Pero en una escena de un hombre que se ha encadenado a la verja del Ministerio de Agricultura, querrá hacerle preguntas a ese hombre para que el documento pase a ser algo más que un escenario enigmático. Las Figuras 27.1 y 27.2 representan dos formas de enfocar la filmación de los hechos. En los diagramas que figuran a continuación las líneas que unen a los personajes representan que son conscientes de la presencia de los otros y que existe una relación entre ellos. En la Figura 27.2 la cámara y el director (Si las funciones las desempeñan personas diferentes) forman parte de la red de relación, mientras que en la Figura 27.1 la cámara está deliberadamente fuera del círculo actuando de observador.

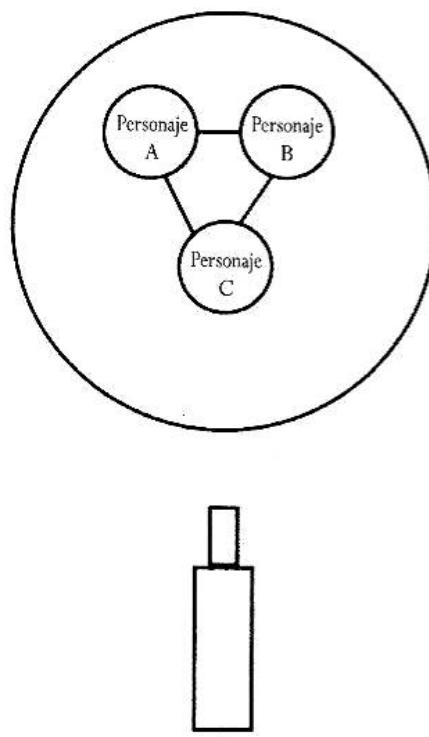


Figura 27.1.
Directo o de observación

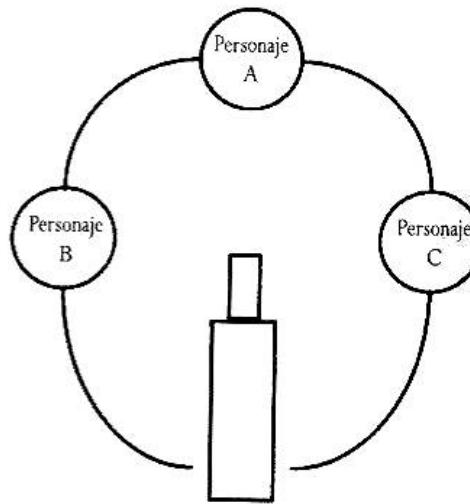


Figura 27.2.

Cine realidad o interseccional, en el que la cámara y el equipo son observadores discretos; ellos catalizan las respuestas y situaciones.

La Figura 27.1 representa de manera simbólica la forma en que en el cine directo la cámara hace todo cuanto puede para permanecer como observador ajeno, reduciendo al mínimo su propio efecto sobre lo que está sucediendo. La Figura 27.2 representa el *cinema verité*, en el que tanto la cámara como el equipo están manifiestamente presentes y prestos a la indagación, preparados para afrontar, si se hace necesario, cualquier interacción entre los participantes, o entre los participantes y ellos mismos.

PUNTO DE VISTA ÚNICO (EL DEL PERSONAJE)

Como podrá observar en la Figura 27.3, la película se canaliza a través de un personaje principal, o incluso es el propio protagonista quien lleva el peso de la narración. Esa persona puede ser un espectador de la escena que narra o un protagonista de la misma, y se dedica a observar, a hacer un recuento de la situación o a interpretar los acontecimientos que tiene delante. Estas películas suelen ser biografías o autobiografías, si se narran en primera persona.

La obra germinal es *Nanuk el esquimal* (1922), de Robert Flaherty, que tiene como protagonista al cazador esquimal que lucha por sobrevivir al más hostil de los ambientes. Aunque la película cuenta con acompañamiento musical, de la pantalla emana una sensación de intimidad con el cazador/esquimal y su familia, incluso cuando la vemos en su versión muda original. Muchas de las escenas que se rodaron fueron una representación para la cámara y, sin embargo, se rodaron con tan buena fe y con tanto realismo que en ningún momento sentimos la necesidad de protestar, aun tratándose de un artificio. Aunque no es fiel a la letra de la vida de Nanuk, s lo es a su espíritu o, mejor dicho, al espíritu de su abuelo, pues los aperos y los métodos de caza eran arcaicos, aun en la época de Nanuk. En otra obra posterior, concretamente en *Louisiana Story* (1948), la pasión narrativa de Flaherty se transforma en sentimentalismo y la dramatización de sus películas es manipuladora.

El clásico del cine directo *Salesman* (1969), de los Hermanos Maysles, que muestra a Paul Brennan compitiendo en la venta de biblia con otros vendedores de Florida, desentraña el misterio de su vida interior. Las audiencias, a las que normalmente se invita a identificarse con los ganadores, se identifican en este caso con un perdedor. Nos quedamos atónitos ante los valores de este vendedor y ante la necesidad humana de competir, incluso en una carrera tan agotadora. La falta de perspectiva de Brennan, o tal vez su abnegación, le mantienen en la lid, pero, en última instancia, la culpa de su fracaso es quizás la autoconsciencia.

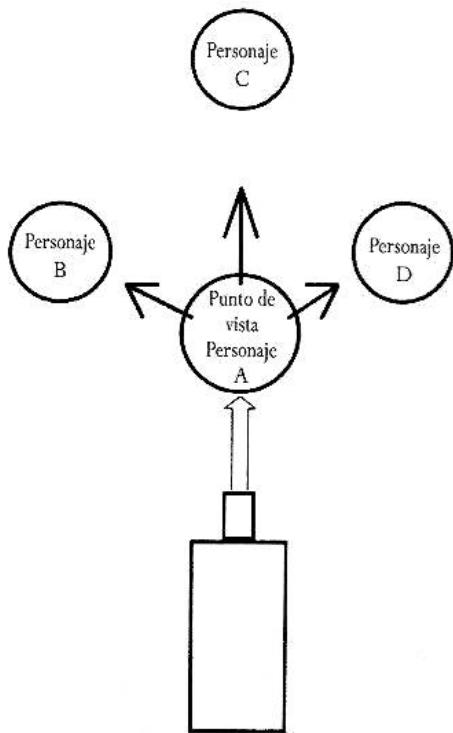


Figura 27.3.
Punto de vista único (de un personaje).

La película de Werner Herzog, *País de silencio y oscuridad* (1971), cuenta con un tema tan sorprendente y encantador a la vez, que la película se sustenta sin intervención alguna en toda su extensión. Es un relato centrado en la vida de Fini Straubinger, una mujer sorda y ciega que se pasó treinta años encerrada en una institución hasta que alguien le enseñó el lenguaje táctil de los sordos y los ciegos. La acompañamos en su misión de localizar a otras personas que, como ella, están sumidas en el aislamiento y la desesperación. A medida que progresaba la película, su misteriosa y profética simplicidad nos demuestra cuán elemental es la necesidad del contacto humano y lo devastadora que resulta su ausencia o su pérdida. Fini se transforma en un torpe ángel desmañado que personifica el amor y la nobleza que están latentes en el alma del ser humano (Figura 27.4). La película hace uso de las entrevistas y utiliza, por lo tanto, elementos del *cinema verité*.

El punto de vista de un único personaje es un factor que puede limitar las posibilidades de la película a los conocimientos y la capacidad de su protagonista. Otro problema que se suele plantear cuando el punto de vista es único es que la carga temática descansen en una sola persona. Cuando se trata del hombre contra la naturaleza, por ejemplo, Nanuk carga con la responsabilidad de retratar a su raza como una especie en peligro de extinción. Como Flaherty era consciente de ello, se vio obligado a reconstruir a Nanuk como prototipo del esquimal. Nanuk, que tenía un sentido muy arraigado de la historia de su raza, colaboró gustosamente en el proyecto, compartiendo con Flaherty una autoría que fue en declive en sus trabajos posteriores.

Si el enfoque se centra en el protagonista, apenas podremos evitar que éste se constituya en héroe o antihéroe. El individualismo tiene una consecuencia, a saber: dado que el destino de las personas se cumple de manera individual, también es un individuo quien le reta y desbarata. El inquietante corolario es que la "sociedad" siempre convierte en víctima al disidente. La romántica idealización de Flaherty, que se hace incómoda y más evidente en *Man of Aran*, (1934), fue el tema que sometieron a un benévolos análisis George Stoney y Jim Brown, en su obra *How the Myth Was Made* (*Cómo se crea el mito*) (1978). A base de interrogar a los supervivientes, la película pone de manifiesto las contradicciones de Flaherty. Como otros críticos ya habían manifestado con anterioridad, Flaherty prefirió pasar por alto un hecho: que el punto de vista de los isleños venía dado más por la ausencia de un patrón para sus tierras que por la madre naturaleza y su hostilidad.



Figura 27.4.

País de silencio y oscuridad, (Land of silence and Darkness) de Werner Herzog. Este documental, al exponer su punto de vista a través de los personajes de la propia película, demuestra que el único contacto que pueden tener las personas sordas y ciegas con el resto del mundo es mediante el sentido del tacto. (New Yorker Films.)

La visión partidista de un personaje central no debe conducir automáticamente a distorsiones propias del sentimentalismo. Simplemente se ha de poner cuidado en que las simpatías personales no imposibiliten un análisis de mayor amplitud que se refleje en la película, que saldrá fortalecida con ello.

MÚLTIPLES PERSONAJES

El punto de vista que representa la Figura 27.5 es el de varios personajes, entre los cuales ninguno tiende a predominar. La cámara y el montador los observan o miran a través de ellos, lo cual implica aportar información sobre el observador y sobre lo que éste ve. Esta fórmula, que puede ser de simple observación y también de intervención, es adecuada para revelar causas y efectos dentro de un grupo interdependiente, ya sea una familia, un equipo o una clase social. Cuando cada personaje representa una corriente distinta dentro del tapiz de la sociedad, se pueden conformar texturas de puntos de vista diferentes y a veces contrapuestos, para así demostrar cómo se lleva a cabo el proceso social, los actores que lo ejecutan y las consecuencias que de él se derivan.

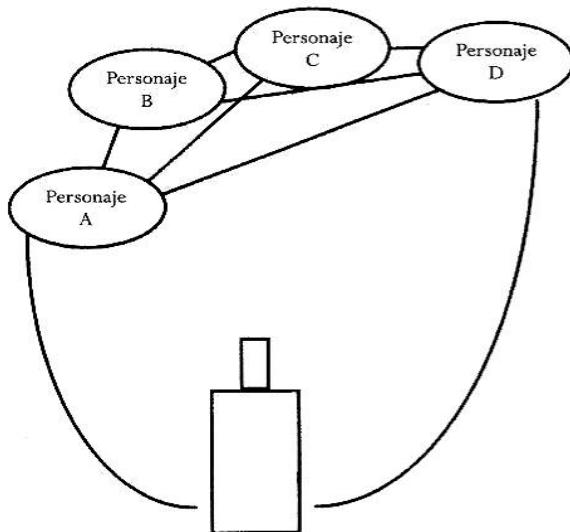


Figura 27.5.

Diagrama representativo de múltiples puntos de vista. Podemos "verlos" a través del punto de vista de cualquiera de los personajes.

Basil Wright y Harry Watt en su película *Night Mail* (1936), pretenden rebatir la pobre imagen que la clase media inglesa tenía de los trabajadores, mostrándonos su actuación en equipo y la camaradería que reinaba en el ambiente de una operación de transporte nocturno de correo entre Londres y Escocia. La película ensalza el orgullo que siente un oscuro grupo de hombres por haber realizado bien su complicado quehacer y dramatiza poéticamente cómo las cartas, es decir, la comunicación íntima entre personas, son como el oxígeno para las gentes corrientes. Si existe un personaje central, es el tren. Aunque la película tiene tintes poéticos en su observación de la realidad que presenta, pertenece a la escuela de Flaherty en su forma de recrear la realidad y es astutamente efectista a todos los niveles.

Harlan County, USA (1976), de Barbara Kopple, es un dramático reportaje sobre una huelga de mineros de Kentucky sumidos en la pobreza (Figura 27.6). A pesar de que cuenta con personajes principales, no hay un punto de vista central, pues la película trata un conflicto de base entre los obreros y el mundo de los grandes negocios. Parte de la narración está implícita en irónicas canciones de protesta, y su aura, mezcla de balada y cuento popular, hace que la película perdure mucho tiempo en la memoria. Rodada básicamente con la técnica del cine directo, cuenta con momentos —sobre todo cuando la cámara filma a los miembros del equipo— en los que las personas que están rodando la película llegan a participar de los acontecimientos que filman.

La película de Michael Apted *28 Up* (1986) toma una muestra representativa de niños británicos y dedica especial atención a averiguar la forma en que cada niño se ve a sí mismo. Apted comienza a los siete años de edad y vuelve a encontrarse con ellos a intervalos de siete años hasta que sus personajes están próximos a la treintena, insistiendo en el mismo tema cada vez. El interrogatorio, neutro, frío e incisivo, consigue convencer a sus personajes, incluso a los más cautelosos, a que hagan un análisis más profundo de los objetivos más íntimos y ocultos de su vida. La película da una visión conmovedora de la juventud en lucha por sus creencias y sus demonios particulares. Todos ellos piensan que han escogido libremente su destino y, sin embargo, todos entran en conflicto con un esquema de restricciones que se percibe débilmente pero que les coarta como si estuvieran atrapados en una tela de araña. Se ha estrenado una secuela, *35 Up*, pero abarca menos material que su antecesora.

La película de Terry Zwigoff Crumb (1995) es una crónica de la vida de Robert Crumb, el dibujante de comics y dibujos animados, y de su familia, la más arbitraria que se pueda uno imaginar. Puede parecer que Crumb tiene un solo punto de vista narrativo, pero su personaje central está poco interesado en la introspección y menos aún en el auto-análisis. Por el contrario, su arte se derrama y sale de él a modo de mensajes terroríficos y urgentes generados por una pesadilla urbana. La verdadera imagen de Crumb, retraído y tímido, surge de las personas que le rodean y de los cándidos ojos siempre abiertos de su arte.

OMNISCIENTE

Las limitaciones que tiene hacer un diagrama (Figura 27.7) de algo tan complejo como el punto de vista omnisciente podría confundir al lector y hacerle suponer que el término *omnisciente* significa simplemente libertad de movimientos de la cámara. Y significa algo más que no condicionar la percepción de un personaje o su posición en el espacio, pues el ojo del relato omnisciente, tanto en la literatura como en el cine, se mueve libremente en el tiempo y en el espacio para sugerir una percepción sin trabas que todo lo abarca. Es el ojo de Dios, que todo lo ve y todo lo sabe, y si esto suena a apocalíptico, no tenemos más que echar un vistazo a los cuentos infantiles o a la literatura popular. Cuentan con una voz omnisciente que se ocupa del relato, una voz que nos es tan familiar que pasa desapercibida a nuestros oídos.



Figura 27.6.

Harlan County, USA, de Barbara Kopple. La música, como parte de la protesta, es algo adicional a las muchas facetas del punto de vista de múltiples personajes. (Almi Cinema 5).

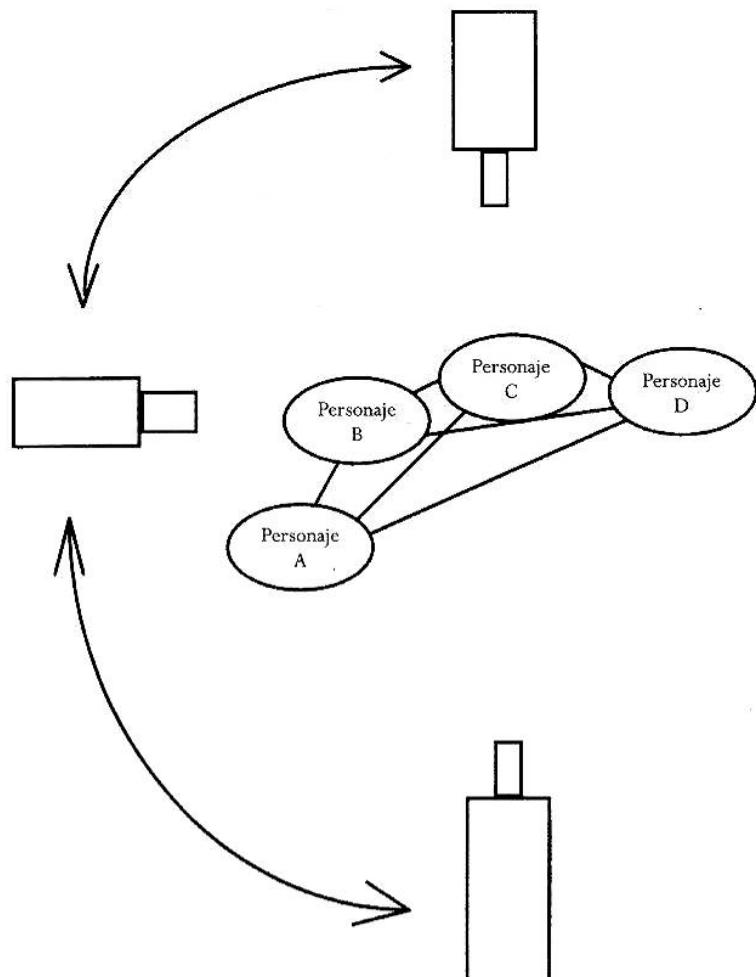


Figura 27.7.

Diagrama representativo del punto de vista global en el cual la cámara se mueve libremente en el tiempo y el espacio. El punto de vista no está limitado a ninguno de los personajes.



Figura 27.8.

The Plow That Broke the Plains, de Pare Lorentz. Se utilizan imágenes severas y escuetas y un montaje irónico para conseguir una visión obsesiónante, con un punto de vista omnisciente. (Museum of Modern Art.)

El punto de vista omnisciente se sustenta, en la mayor parte de los casos, en la narración en tercera persona, y es la expresión de una visión colectiva que resulta menos limitada que la visión personal. La narración oral en algunos casos queda implícita y en otros incluso se ve sustituida por subtítulos y documentos, con lo que se evita el refrendo de la voz del narrador. La visión organizadora central puede ser sencillamente la del cineasta, que no hace apología de nada ni da ninguna explicación en la pantalla.

Muchas películas famosas hacen su relato desde la posición omnisciente. El clásico de Jonsven Ram (1929) documenta los eternos ciclos del comportamiento humano antes, durante y después de un temporal de lluvias en una gran ciudad, Amsterdam. Crea una atmósfera de atrayente melancolía que evoca la intensa soledad de la niñez. A Propos de Nice, del revolucionario Jean Vigo (1930), es un montaje que nos muestra una sociedad de privilegiados cuya degeneración es causa de su propia destrucción. Ambas películas son mudas, y la atmósfera musical que puede palparse en ellas proviene de sus intensos ritmos visuales.

Con la ventaja que supone la consideración retrospectiva, observamos que en *El triunfo de la voluntad* (1937) y en *Olympia* (1938) Leni Riefenstahl utiliza un lenguaje aparentemente objetivo para presentarnos una visión tendenciosa de Hitler y su Alemania. La maestría de Riefenstahl como documentalista, unida al hecho de que no existe narración como tal, otorgan fuerza y carácter de inevitabilidad al tema. Pero hemos de hacer una advertencia cuando se trata de trabajos como éste: toda película pretende convencer, pero las que, en lugar de mostrar su partidismo, lo enmascaran con una apariencia falaz, encubren las paradojas y los conflictos del mundo real en lugar de enfrentarse con ellos: pretenden condicionar al espectador más que comunicarse con él. Estas películas nos enseñan que bajo el disfraz de "el arte por el arte" pueden estar escondidas otras intenciones.

El objetivo de toda película es convencer, pero aquellas que suprimen la subjetividad y hacen glosa de las paradojas y conflictos del mundo que intentan reflejar más bien pretenden condicionarnos que establecer una comunicación con el espectador. Las películas de Pare Lorentz *The Plow That Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937) dependen de una narración que las convierte en largas baladas elegiacas, una fórmula popular que subraya el objetivo aparente de la película y su atmósfera carente de egocentrismo. Sus escuetas imágenes (Figura 27.8) y su montaje irónico nos proporcionan una visión hechizadora de una tierra esquilada por la ignorancia y el oportunismo político —propaganda, cuando menos.

The War Game (1966), de Peter Watkins, adopta el estilo de Los programas de actualidad para presentar un hipotético bombardeo nuclear de Londres. Con imparcialidad inflexible, la película elabora una visión infernal e incontestable de la guerra nuclear y sus inexorables consecuencias. Apasionadamente propagandista, nos mantiene hipnotizados por su aire de veracidad. No convierte en héroes a sus protagonistas y evita personalizar como sucede tantas veces cuando se llevan a la pantalla desastres de este tipo; nos fuerza a colocarnos junto a nuestros seres queridos entre los condenados a perecer.

A veces se utiliza el punto de vista omnisciente para expresar el modesto deseo del autor de no ejercer de mediador entre el espectador y el tema. Cuando el tema es tan complejo y tan trascendente como la guerra o las relaciones entre razas diferentes, se impone el punto de vista omnisciente; un punto de vista individualizado en estos casos quedaría fuera de lugar y podría parecer egocéntrico y limitado. Sin embargo, dado que la naturaleza de lo que se expone no es confirmable y es a la vez tan autoritaria, y dado que no se revelan las credenciales de quienes se expresan, debemos tomar ciertas precauciones.

Esta limitación se manifiesta más en la mayoría de las series para la televisión, que cubren un vasto territorio temático y expositivo. La excelente serie de la PBS de *Blackside Ejes on the Prize* (1990), una crónica del desarrollo de los derechos civiles en América, traza una fina línea divisoria entre la omnisciencia y el compromiso apasionado.

Amparadas en los recursos de las grandes corporaciones, y utilizando equipos humanos de enormes proporciones, las series históricas gravitan hacia la omnisciencia con tanta naturalidad como cuando la realeza utiliza el *Nos*. Series como *The World at War*, en los años 70, de la Thames Television, o *Vietnam: A Television History* de la WGBH, en los 80, o incluso *The Civil War*, de Ken Burns, de 1990, resaltan los hechos a modo de libros de texto. La ambición, la impersonalidad y la finalidad aparente de tales empresas apagan la curiosidad histórica de los espectadores en lugar de despertarla. ¿Quién se dirige a quién, por quién y en representación de quién? ¿Y por qué asumir la voz de Dios?

No todos los relatos históricos para la pantalla son un fracaso: una película tan abiertamente crítica como *Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis, plantea que ciertos sectores de la cultura del deporte americana propiciaron la trágica y errónea intervención (le los Estados Unidos en el Sudeste asiático). El espectador se encuentra en una posición clara y se puede involucrar en la propuesta de la película, en lugar de someterse a un aluvión de datos e información. Más recientemente la soberbia serie de la PBS en ocho capítulos *The Great War* (1996) acabó con la maldición que pesaba sobre la Historia para la televisión haciendo un uso magistral de una sucesión de puntos de vista subjetivos poéticamente expuestos.

PERSONAL

En este caso es uno de los personajes principales quien nos ofrece su visión de la película e incluso puede ser él mismo quien la narre. Participa en los acontecimientos en mayor o menor medida y a veces puede ser el protagonista o un espectador que refiere o representa los acontecimientos para darle forma autobiográfica. No hay más límites en el punto de vista personal que los que quiera imponer el autor/narrador. En la Figura 27.9 el director se encuentra tras la cámara, pero puede pasar a formar parte del mundo visible de la película.

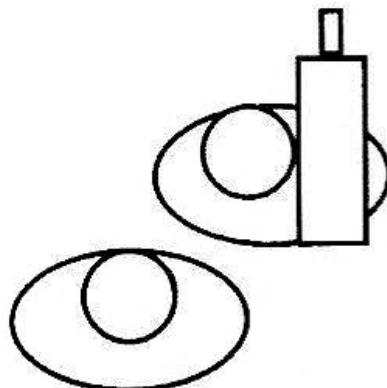


Figura 27.9.
El punto de vista personal es el del autor/narrador.

La escasamente conocida obra de Pierre Schoendoerffer *Anderson Platoan* (1966) es el trabajo de un operador de cámara del ejército francés que regresa obligatoriamente a Vietnam, donde están los americanos y no los franceses —luchando en una guerra que no pueden ganar—. Los lacónicos comentarios y la compasiva visión de Schoendoerffer revelan que la bancarrota moral es la raíz de esa guerra y de casi todas. Esto se hace evidente cuando vemos el desesperado compañerismo que existe entre los soldados y su deseo de aferrarse a la vida. Este enfoque es, en gran medida, producto del carácter austero del propio Schoendoerffer.

La serie *Phantom India* (1968), de Louis Malle, sería un documental de viajes convencional si no fuera porque Malle transmite sus pensamientos y sus sensaciones cuando trata de penetrar en el entramado de unas culturas perturbadoramente ajena aunque fascinantes (Figura 27.10). El resultado —que nos dice más de Malle que del tema que le ocupa— es el del mandarín intelectual y privilegiado que fracasa en su intento de conectar a cualquier nivel con los nativos. Sin proponérselo, la serie exorciza y hace su contribución a la larga tradición del separatismo colonial.

Munch (1978), de Peter Watkins, es una excelente biografía llena de imaginación del asediado pintor, pero el punto de vista omnisciente no puede ocultar la vehemencia con que Watkins se identifica con su personaje. En última instancia, el retrato del pintor produce una misteriosa sensación de que nos encontramos ante un caso de autobiografía desplazada que, sin pretenderlo quizás, confiere a la película un intenso carácter personal.



Figura 27.10.
Phantom India, de Louis Malle, es un buen ejemplo del punto de vista personal. (New Yorker Films)

REFLEXIVO

“Ser reflexivo”, dijo Jay Ruby, “Consiste en estructurar un producto de tal manera que el público asuma que productor, producción y producto forman una unidad coherente. Y no sólo se consigue que el espectador crea en esa interrelación, sino que se le obliga a darse cuenta de La necesidad de creerlo”. El argumento de Ruby es que a través de la reflexión, que altera accidental o deliberadamente la sensación de estar presenciando la vida y no una película, se llega a reconocer que todo film “es una orquestación creada y estructurada por el cineasta y no un documento auténtico, verídico u objetivo”.

La Figura 27.11 muestra que el proceso de filmación no sólo se ocupa de las complejas relaciones entre nuestros amigos A, B, C y D, sino que la combinación de la dirección, el rodaje y el montaje también permiten incidentes en el proceso de creación de la película. He simbolizado esto, y espero que no resulte confuso, mediante un espejo.

A Dziga Vertov, poeta y montador de cine de la Rusia de los años veinte, se le considera el primer investigador radical del lenguaje documental. En su afán de mostrar la “vida tal como es”, su teoría del “ojo del kinetoscopio” fue precursora del movimiento de *cinema verité* que surgió 40 años después. *El hombre de la cámara* (1929) nos presenta la ciudad de Moscú como un espectáculo de competencias entre opuestos dialécticos. La exuberante cámara, aparentemente sin la mediación del ser humano, abarca todas las constantes y las contradicciones de la vida. A veces vemos la cámara y a su operador, y otras veces los vemos literalmente en un espejo, como en la Figura 27.11.

Vertov pensaba que la dinámica de la cámara y el montaje trascendían la mediación humana, y aunque vemos planos del operador haciendo su trabajo, parece —como el bailarín de *Las zapatillas rojas*— más una marioneta en sus manos que un operador de cámara. Por razones ideológicas, Vertov negaba la autoría personal y defendía que la veracidad de la película emanaba de la propia cámara —una mixtificación que no se aparta de él.

Tierra sin pan (1932), de Luis Buñuel, contiene un fragmento de impremeditada reflexión cuando un miembro del equipo entra en cuadro para examinar la ulcerada garganta de un niño moribundo. La conmiseración humana a veces convierte en participantes a los observadores. Este tipo de reflexión accidental se utilizó esporádicamente a partir de los años sesenta para indicar a la audiencia que estaba viendo una película, pero estos detalles, en otros contextos, no son más que una reacción paternalista.

Otra cosa es, sin embargo, que la película exponga o incluso llegue a analizar las paradojas de la exploración del propio documental. ¿Cuántas veces somos testigos, sin ir más lejos, de que la cámara está filmando hechos que no son precisamente espontáneos, sino instigados por quienes hacen la película?

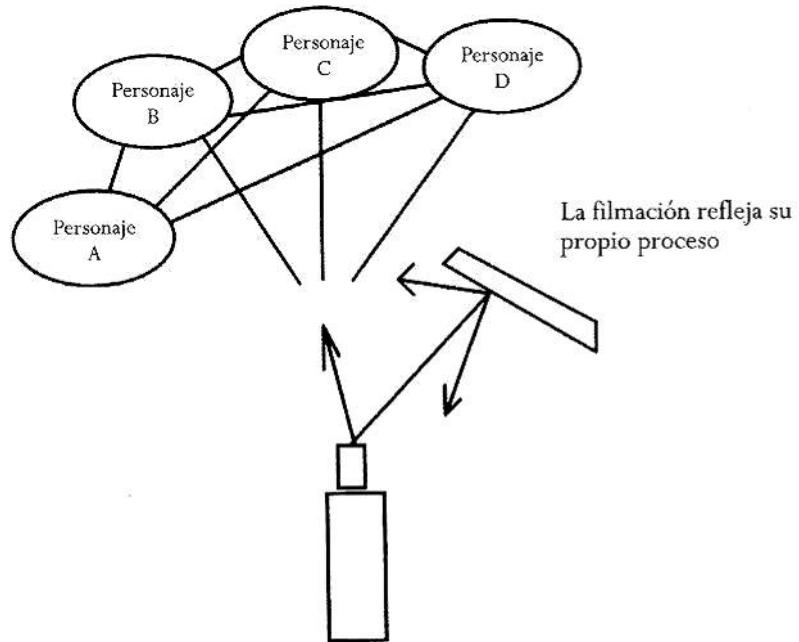


Figura 27.11.

La película con punto de vista reflexivo comparte con la audiencia puntos de su propio proceso de filmación.

La reflexión permite al cineasta abrir puertas a las condiciones y las paradojas con las que se ha de enfrentar durante la producción, y a compartir en mayor medida ese proceso con la audiencia. El documental de contenido etnográfico, en el que la cultura que se somete a estudio no está contaminada por los supuestos culturales del cineasta, es un firme candidato a este tipo de

análisis. Sin embargo, se pueden imponer inconscientemente las ideas en cualquier otro tipo de investigación, no sólo en la etnográfica. Traducir, etnográficamente hablando, una cultura en beneficio de otra resulta siempre problemático (si no imposible, en última instancia), pero es un tema interesante que deben comprender quienes se dediquen a dirigir documentales.

Aparte de los temas de la distorsión y la información poco veraz, hay otros motivos más abstractos que hacen referencia a los límites del medio documental: lo que es ético y lo que no lo es. ¿Cómo y cuándo dejamos de creer en lo que estamos viendo? Tales cuestiones demuestran que el cine es un medio emergente e imperfectamente comprendido, y no una herramienta terminada cuyo único fin es informar o actuar de vehículo para desarrollar un tema.

El etnógrafo Jean Rouch, en su *Crónica de un verano* (1961), plantea a los parisinos una cuestión fundamental: ¿es usted feliz? El documental parece un autoexamen riguroso por parte de Rouch y sus participantes, a quienes enseñaba lo que iba rodando, invitándoles a rectificar o a profundizar lo que habían dicho originalmente. El resultado es una película que nos revela la profunda curiosidad de Rouch, su voluntad de percepción, su compenetración con la necesidad que tiene el ser humano de encontrarle significado a la vida, y su voluntad de cuestionar el propio medio.

La filmación refleja su propio proceso y el del director

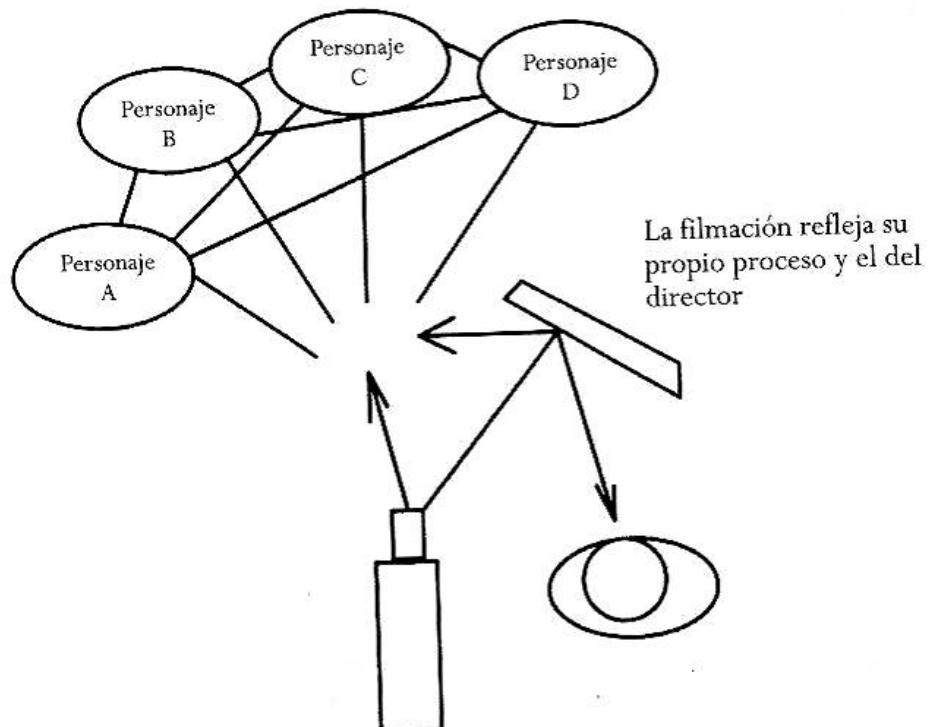


Figura 27.12.

El punto de vista autorreflexivo permite el análisis tanto del propio proceso como el de su autor. Sin embargo, trate este género con cuidado, porque es poco lo que separa la auto-reflexividad de la auto-indulgencia.

La mayor reflexión es la que recae en la película que está filmando, y se da cuando refleja no sólo su propio proceso, sino la mentalidad de su autor, sus sensaciones y el examen que hace de sí mismo (Figura 27.12). No es algo que haya surgido en los tiempos modernos, pues cierto Narciso, en la antigüedad, se las arregló para ahogarse mientras admiraba su propia imagen reflejada en el agua de un estanque. La fórmula auto-reflexiva hay que decir que es un género difícil de solventar, aunque es maravilloso cuando funciona.

Michael Rubbo, cineasta canadiense, en su obra *Sad Song of Yellow Skin* (1970), trata de definir al Vietnam, inmerso en el fluir de las contradicciones imposibles de aquel país. Restringe casi por completo su atención a las gentes de la ciudad y a los americanos disidentes que trabajan entre ellas. Rubbo nos hace compartir sus propias paradójicas impresiones sobre de una civilización de campesinos maltratada por los invasores ricos y tecnocráticos que llegan para salvarla. La visión irónica de Rubbo, del mundo y de sí mismo, libera a su película de sentimentalismos. La aportación al género de Ross McElwee son sus películas *Sherman's March* (1989), de gran influencia posterior, y su más reciente *The Six O'Clock News* (1997). Este director resuelve los espinosos problemas que conlleva la autobiografía haciendo un retrato de sí mismo que es el del antihéroe total. Su mirada atónita ante el aspecto que va tomando el mundo queda vendada por los desastres que filma y los largos viajes que realiza.