

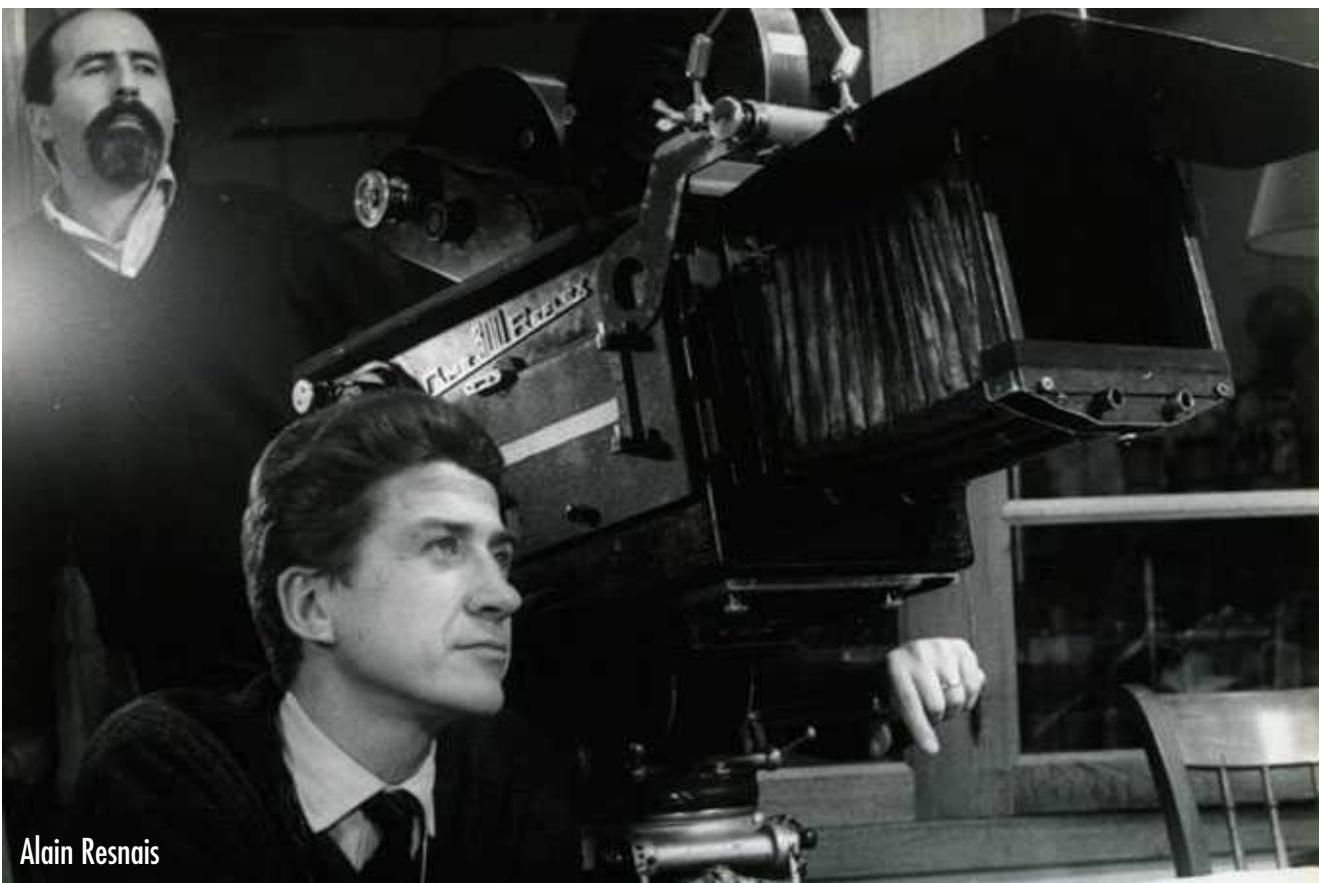
• APUNTE 9

---

## CINE DOCUMENTAL

ARTÍCULO “EL ESLABÓN”

DE NÉSTOR FONTE



Alain Resnais

# EL ESLABÓN

## Documental y Ficción

por Néstor Fonte

«Toda buena ficción necesita estar bien documentada y todo buen documental debe tener profunda emoción. Y toda buena ficción tiene siempre algo de documental así como un documental puede estar construido como una ficción»

José Luis Guérin (1)

«Si solamente se pudiese filmar así, como se abren los ojos algunas veces. Sólo mirar, sin querer probar nada»

Wim Wenders

Como docente del Instituto de Artes Cinematográficas de Avellaneda (IDAC), en cuanta oportunidad se ha presentado, he tratado de debatir con alumnos y colegas la relación que, en la actualidad y a través de la evolución del campo audiovisual, tienen los denominados: cine de ficción y cine documental. Mi profunda convicción es que, si bien existen características particulares que les son naturales y los identifican, los límites y fronteras entre ambas modalidades se diluyen cada vez más, ensanchando un terreno compartido en el que no sólo coexisten, sino que intercambian atributos y prestaciones, enriqueciendo, desde mi punto de vista, la cinematografía -para ser más amplios: el universo de las películas-, que es lo que en definitiva importa preservar con su máximo potencial.

La intención de este artículo es modesta: no pretende dar cátedra sobre la cuestión, ni agotar el tema; sólo aspira a generar un espacio de reflexión sobre una temática que interesa, genera polémicas y, en definitiva, divide o complementa, según sea su interpretación y comprensión.

Considerando lo manifestado, a partir de este párrafo, trataré de introducirme en el tema específico y desarrollar o rescatar ideas e información, sobre el asunto; reseña que quiero compartir con los lectores de la "24 Cuadros".

En el campo del análisis del arte, suele considerarse a los géneros cinematográficos como mecanismos culturales que facilitan el conocimiento previo de la obra. Los mismos provienen de categorías artísticas clásicas que desde su origen aportaron a la producción y al consumo de las distintas manifestaciones artísticas. Estas categorías se encuentran presentes en todos los modelos de creación literaria desde la Grecia clásica. Con la llegada del cine, y de las otras artes narrativas industrializadas, los referidos mecanismos se radicalizaron y convirtieron en sólidos nexos de carácter económico. Los códigos diegéticos, los elementos narrativos, los planteos argumentales, las iconografías, las preocupaciones temáticas o la utilización de materiales ficticios o reales, fueron delimitando sus fronteras.

Además, las funciones narrativas implicadas sustentaron, con el correr de los años, un pacto de tipo comunicativo estableciendo un puente entre la producción de sentido del emisor y las expectativas del receptor; pero en un momento, las funciones más decisivas comenzaron a ser de tipo económico: al garantizar una audiencia avisada de lo se les ofrecía y posibilitar la reducción de costos, por favorecer la especialización productiva. Como fue planteado, las categorizaciones iniciales fueron diluyéndose con el tiempo, hasta llegar a la situación actual en la que, incluso, las distinciones que en principio podrían aparecer como más luminosas y clarificadoras (ficción frente a no ficción, realismo frente a fantasía), pueden resultar engañosas.

Históricamente, fue **John Grierson** (2), en una crítica a la película **Moana** (1926) de **Robert Flaherty** (3), quien alumbró el término "documentary", que hoy conocemos como documental, reivindicando una nueva categoría cinematográfica. Más adelante, en sus reflexiones sobre los Principios fundamentales del cine documental, reservó ese calificativo para las películas en las que existe una verdadera "elaboración y transfiguración creativa de la realidad".

El estudio del género documental y de sus códigos, a través del tiempo, así como su relación con el mal llamado argumental - la ficción -, nos llevará naturalmente a reflexiones que replantean concepciones básicas sobre los géneros, ya que, a pesar de sus pertinentes diferencias no puede establecerse una imperturbable frontera entre ambos. Al respecto, el autor y director madrileño, **Javier Maqua** (4) afirma que: "Entre el documental y la ficción hay una frontera aparentemente cruda, pero en ella se entablan batallas capitales". Y esto es así, puesto que tanto el cine documental, como el de ficción, recrean e inventan sus historias, aunque el material y las finalidades en que ambas categorías (o mejor, ambas formas de entender el cine) se basan, puedan diferenciarse y esa distinción sea la que permite su clasificación.

Cabe recordar, además, que algunos teóricos identifican como un



Mi tío de América

elemento distintivo del cine documental, frente al cine de ficción, al denominado pacto de veracidad. Este concepto pone en relación integradora las tres dimensiones constituyentes del documental<sup>5</sup>; a saber: la naturaleza misma del texto, la categorización de la industria y la recepción del espectador. En este marco, el pacto de veracidad consiste en una negociación de la lectura del filme, entre el espectador y el texto filmico, que está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica. A través de este acuerdo de credibilidad del documental, el espectador asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara.

Por el contrario, en el caso de la ficción se verifica otro tipo de pacto: un pacto de verosimilitud, a partir del cual, el espectador finge para sí mismo creer que la diégesis es real, para poder entrar en ese universo imaginario, suspendiendo los mecanismos de crítica sobre la relación de ese mundo posible con la realidad. Desde una lógica básica, podría reconocerse como el referente del

cine documental a la realidad filmada "al natural"; es decir: aquello que somos capaces de ver sin la utilización de la cámara. Mientras que la ficción se estaría referenciando directamente en el universo por ella creado y en la historia inventada.

En este contexto, resulta fácil comprender la condición de irrealidad que caracteriza al cine de ficción. En cuanto al cine documental, la detección de su cuota de irrealidad es más complicada. En este género la misma se encontraría, en principio, en la forma de representar en imágenes una realidad preexistente, así como, en su elaboración cinematográfica (montaje iluminación, encuadre, angulación, ritmo, etc.).

Sin embargo, el interés del cine documental suele orientarse hacia el descubrimiento de particularidades desconocidas de la realidad, de aspectos de exotismo, novedad y desconocimiento, que el público ignora respecto de la misma hasta el momento de tomar contacto con esa supuesta realidad fotografiada o de alcances y puntos de vista inéditos (micro y macrofotografía,

cámaras lentas y rápidas, filmaciones desde satélites, etc.), dentro del marco de relación normal y preexistente, entre el espectador y esa realidad evocada; cuestiones, ambas, que lo llevaran a aceptarla, más allá de los límites preconcebidos.

En el mismo sentido, otra cuestión que puede llegar a macular el vínculo del documental con la realidad pura es la denominada "efecto cámara"; esto es: la incidencia de su presencia en el escenario de los acontecimientos registrados. Documentales como los de **Michael Moore** (*Bowling for Columbine* - 2002, *Fahrenheit 9/11* - 2004 y *Sicko* - 2007) pueden proporcionar buenos ejemplos.

La veracidad que permite que el espectador asuma la supuesta verdad del documental, se sustenta en tres simples razones: el grado de respeto que las imágenes a las que se hace referencia mantienen con la realidad que el público conoce; una estética especial de iluminación y la no utilización de determinados códigos cinematográficos asumidos como parte del lenguaje de la ficción, y por tanto "inverosímiles" en una pretendida muestra fiel de la realidad. En la ficción, su credibilidad dependerá de su respeto a los códigos establecidos y reconocibles de la sociedad a la que se dirija la obra, aunque los mismos hayan sido desarrollados por obras anteriores (fuente de verosimilitud).

Tampoco debe caerse en la ingenuidad de pensar que el cine documental se diferencia del cine de ficción por su carencia de argumento. Recurrentemente se ha escuchado hablar de cine argumental (por el de ficción) frente a cine documental, lo que lleva a la sospecha que este último sería un cine no argumentado. Esto no puede considerarse más que una mera confusión producto del desconocimiento de las reglas de la narración cinematográfica y de los códigos del documental; o una torpe equiparación mecánica del documental con algunos sectores del cine experimental o (legítimamente) no-argumental. Al respecto, debe señalarse que el cine documental no deja de recurrir a procedimientos narrativos, que sostengan el interés: dramatizando las situaciones, dando coherencia

argumental a historias verídicas, o introduciendo suspense e incertidumbre en el relato, con el fin de conseguir la identificación del público con aquello que se narra. Películas catalogadas como documentales como *Tarnation* (**Jonathan Caouette** – 2003) o *Habitación disponible* (**Eva Poncet, Diego Gachassin y Marcelo Burd** – 2004) resultan un buen ejemplo respecto de la existencia de una estructura argumental. Puede agregarse también, como un aspecto que suele destacarse, que la forma de lectura del texto filmico distingue al documental de otro tipo de cine; la manera en que los significados se asignan a sus significantes. En este sentido, al margen de las estructuras internas del filme y de su estilo, la aceptación de la etiqueta documental hace que la recepción del espectador sea distinta a la que él mismo tendría frente a una película de ficción. Al respecto, uno podría preguntarse que pasaría con un potencial espectador que presenciara la proyección de películas como *Dársena Sur* (**Pablo Reyero** – 1997) o *La quimera de los héroes* (**Daniel Rosemfeld** – 2003), sin tener la mínima información sobre la existencia real de las situaciones expuestas en el relato y sin recibir previamente el dato de que lo verá es un film documental.

Al respecto, se expresa **Noel Carroll** (7) cuando señala que: "catalogar un filme como ficción o no-ficción nos indica la declaración que el propio filme hace sobre a qué va a referir, es decir, al mundo histórico o a segmentos de mundos posibles; una catalogación nos indica el tipo de respuestas y expectativas que justificadamente podemos esperar del film".

A pesar de lo dicho, es necesario dejar en claro que existe, y con una fuerte vigencia, un significativo número de publicaciones especializadas, entre las que se destaca el *Tratado de dirección de documentales* del documentalista **Michael Rabiger** - un importante libro de 678 páginas dedicado íntegramente a la realización documental, material sobre el que nos ocuparemos, Dios mediante, en futuros números de la "24 Cuadros" - , que tratan al cine documental como una actividad o género

específico, sin dejar lugar a dudas sobre su entidad, identidad e identificación. No obstante, existen algunas opiniones contemporáneas autorizadas que llegan a poner en crisis la clasificación estricta del género documental, como es el caso del director de cine **Isaki Lacuesta** (8), quien sostiene que: "el documental no debería ser visto como un género, sino que dentro de lo que se denomina como tal, hay tanta diversidad o más que en la ficción. Uno puede detestar a **Moore** (9) y amar a **Van der Keulen** (10): a ambos se les mete en el zoo del documental, pero se parecen como un rinoceronte a una gacela. Como decía Van der K. 'a veces es más adecuado distinguir entre cine escrito y cine improvisado que entre cine de ficción y documental'" En este sentido, y con el único fin de ilustrar el concepto, podemos mencionar a *Evita, quién quiere oír que oiga* (**Eduardo Mignogna** – 1983) entre los primeros y *Tokio-Ga* (**Wim Wenders** – 1985) o, en su estado más expuesto, cualquier película dedicada a documentar, con un registro directo propio, un evento, suceso o acontecimiento social único e irrepetible, entre los segundos. También podrían ubicarse dentro del grupo de cine escrito las películas que recurren fundamentalmente a material de archivo para estructurar el relato, como por ejemplo *Salvador Allende* (**Patricio Guzmán** – 2004), o muchas de las que se valen de formatos y códigos más televisivos que cinematográficos para narrar su propuesta, como es el caso de *Deuda* (**Jorge Lanata** – 2004).

Para ir finalizando este encuentro, deseo compartir una simple tabla relacional entre ambos géneros o, si se quiere, modalidades realizativas. La misma fue desarrollada por el profesor **Humberto Ríos** y obtenida por mí, durante mis años de estudiante en el IDAC. Se trata de un cuadro informativo que, si bien no agota las formas en las que estas dos opciones para películas pueden relacionarse por semejanza o diferenciación, ofrece, resumidamente, un panorama bastante completo sobre la materia.

Se parte de una idea base	1	Es un objetivo antes que una idea.
Se define claramente el tema.	2	El tema puede surgir de la investigación.
Se diseña un story-line o argumento. investigación, surge la forma o estructura.	3	De la conjunción del objetivo, tema, y conclusiones de la investigación, surge la forma o estructura.
Se construye una sinopsis narrativa.	4	Se construye un tratamiento visual-sonoro que guía el rodaje.
Se redacta un guión literario preciso.	5	No hay guión literario.
Se elabora un guión técnico minucioso.	6	Sólo en los documentales de reconstrucción, educativos, o de proceso, es posible hacer guión técnico.
Se realiza un story-board en filmes complejos.	7	Se pueden realizar plantillas gráficas y esquemas de filmación.
El proceso de guionaje es completo y se efectúa antes del rodaje.	8	Un guionaje completo en el rodaje en directo es casi imposible.
Los cambios del guión obedecen a necesidades dramáticas de la puesta en escena.	9	El guión está sujeto a cambios y ajustes acordes a la realidad.
Se crean estructuras dramáticas y narrativas complejas en el proceso de guionaje.	10	Las estructuras dramáticas y narrativas se crean en el rodaje y en el montaje.
El proceso lúdico creativo se efectúa en el diseño del guión.	11	La observación participante, lúdica, sobre la realidad, crea la idea y el tratamiento.
Es esencial la fantasía, la invención, la intuición creadora para escribir el guión.	12	El proceso de investigación: Internalización e interiorización del tema son esenciales para el proceso creativo.
La dramaturgia es esencial en el género.	13	Lo fáctico, el encuentro creativo con la realidad, poner al descubierto "lo que es", es más importante que la dramaturgia.
La puesta en escena está planteada en el guión y todos sus elementos son manipulables	14	La puesta en escena surge en el rodaje y los sujetos de la representación: no pueden ser manipulados.
En la ficción artística es importante la concordancia interna de la obra.	15	En el documental es importante la concordancia externa de la obra.
La ficción debe crear verosimilitud, tipificación, ajuste, alienación, para crear el drama.	16	La representación de la realidad crea la verosimilitud. Las acciones y los personajes no necesitan tipificarse. Los hechos son reales, no recreados.



Las reflexiones contenidas en esta nota no han pretendido ir más allá de la mera presentación de algunas ideas que permitan iniciar un diálogo teórico enriquecedor sobre un tema que lo merece. Por el momento, sólo una conclusión parece difícil de contradecir: toda imagen es un documento y todo film puede considerarse ficción en cuanto a lo que representa (realidad fingida, realidad desconocida o realidad verídica manipulada) y por la forma de representarlo (su transfiguración creativa en imágenes).

Por lo demás, la polémica sobre la relación entre la ficción y la realidad cinematográfica sigue abierta, porque sé que este artículo no ha agotado el tópico, y porque aspiro a que, tanto los lectores, como los compañeros de la "24 Cuadros", se sientan tentados a polemizar y/o realizar sus aportes sobre el tema, y reaccionen al respecto.

**1 De: El documental según Guérin por Julio Feo** - Artículo publicado el 14/01/2009 - Última reactualización 16/01/2009. José Luís Guérin (Barcelona el 1 de enero de 1960) Director de cine y guionista español. Profesor de Cinematografía de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, realizó su primer largometraje en 1983.

**2 John Grierson** (Deanstown, Escocia - 26 de abril, 1898 - 19 de febrero, 1972) fue uno de los primeros y más influyentes documentalistas de la Historia del cine.

**3 Robert Joseph Flaherty** Nació en Iron Mountain, Michigan, un 16 de Febrero de 1884 y murió en Dummerston Vt. un 23 de Julio de 1951). Director de cine, Documentalista Clásico. Moana es una de sus películas estrenada en 1926.

**4 Javier Maqua:** Filmografía: Carne de gallina (2002) Director, Guionista; Chevrolet (1997) Director; Tú estás loco, Briones Director, Guionista

**5 Las tres dimensiones planteadas por Hill Nichols** en La Representación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental. Ed. Paidós.

**6 Como señala S. Kracauer-** "el hecho de que sus imágenes se parezcan a las fotografías instantáneas es lo que las hace aparecer como auténticos documentos.

Siegfried Kracauer (Francfort, Alemania 1889-1966) intelectual de amplio espectro, despliega su inquietud en el periodismo, la historia, el cine, el psicoanálisis, la arquitectura, la sociología y el arte

**7 Nöel Carroll;** "From real tu reel. Entangled in Nonfiction Film" en Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press. 1996

**8 Isaki Lacuesta:** Director de cine español nacido en Gerona en 1975, responsable de obras identificadas como cine de autor. Largometrajes: Condenados en producción (2009); La leyenda del tiempo (2006) y Cravan vs. Cravan (2002).

**9 Michael Moore:** Cineasta documentalista y escritor estadounidense nacido el 23 de abril de 1954 en Davison, un suburbio de Flint (Michigan).

**10 Johan van der Keuken** (Amsterdam - Holanda, 4/04/1938 – 7/01/2001). Director, Fotógrafo y Profesor.

**11 Humberto Ríos Toro** (La Paz – Bolivia, 30/11/1929). Pintor, Profesor y otros. Director del largometraje Eloy (1969).