

el cine documental

LUCÍA LEÓN BRANDI

Este artículo sobre cine documental constituye una visión generalizada de ese medio apasionante que en distintas épocas ha tenido diferentes aplicaciones; así aparece, por ejemplo, en la información específica sobre un tema, en el desarrollo de aspectos científicos, educativos y culturales, y para el entretenimiento. Su desarrollo dio lugar también a la realización de documentales de información laboral, comercial y social financiados por instituciones gubernamentales y privadas.

Se ha descubierto la importancia del cine documental —afirma Román Gubern— como testimonio de la historia y como medio de información. Ese tipo de cine ha contribuido en gran medida a que los hombres de diferentes latitudes y de diversas costumbres puedan conocerse y comprenderse mejor y, en consecuencia, se sientan solidarios en sus problemas y en sus objetivos.

Aquí se pretende mostrar en forma general lo que es el cine documental, de qué manera surgió y quiénes fueron sus iniciadores. Estas cuestiones se complementan con una breve historia de este medio.

Se distinguen dos corrientes esenciales del documental, según el método de realización que desarrollaron dos cineastas que por sus obras han llegado a ser representantes significativos dentro del género, Robert Flaherty y Dziga Vertov. Intencionalmente se omitió la clasificación formal que otros especialistas han estable-

cido dentro del género porque se considera objeto de estudio de un trabajo posterior a éste.

I. *¿Qué es el cine documental?*

En términos generales puede decirse que el documental es un género específico de manifestación cinematográfica, distinto y con características propias, aunque sus límites aún no estén perfectamente delimitados ni universalmente aceptados.

Muchas son las definiciones que se han dado del documental; sin embargo, parece ser que la más clara y precisa y también la más aceptada es la que propuso el cineasta escocés John Grierson que a la letra dice: "Documental es el tratamiento creador de la realidad." Para comprender mejor las connotaciones del término es necesario analizar con detenimiento todo lo que éste implica y, consecuentemente, dilucidar algunas de las características del mismo. José L. Clemente señala tres características fundamentales del género documental:¹

En primer lugar, trata hechos y actos verídicos, sin

¹ José L. Clemente. *El cine documental español*. Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1960, pp. 23-24.

fantasías. Sus escenas son auténticas y muestra las cosas tal como son y existen, aunque esto no significa que no puedan ser interpretadas por el realizador. En este sentido, el principal objetivo del documental es informar sobre los hechos.

En segundo lugar, la presentación de la realidad deberá ser dramática, o sea, creativa, bajo la forma de un conflicto: el del hombre con la naturaleza, con las instituciones, con los otros hombres.

El documental, como un género importante del cine contemporáneo, no puede renunciar a su misión de entretenimiento, de espectáculo para la mayoría, capaz de elevar simultáneamente el nivel educativo, cultural y sensitivo del público.

En tercer lugar, el documental ha de referirse necesariamente a la época actual o a acontecimientos que a través del tiempo siguen siendo actuales.

Considerando estas características esenciales puede elaborarse la siguiente definición del documental: "Documental es la película, carente de ficción, que informa, con un sentido creador y recreativo, sobre la vida del hombre actual en su relación con los otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean."

Para los propósitos de este trabajo conviene estimar la definición de cine documental fijada ya por Jaime Goded:

Los filmes documentales son todos aquellos que constituyen documentos o testimonios acerca de la estructura y el desarrollo sociales... El cine documental presenta al público un hecho que tiene su originalidad concreta en la realidad. La película documental informa de un determinado fenómeno (hecho, proceso) que se presenta o presentó en la realidad objetiva. El filme documental muestra este fenómeno, lo describe, lo explica.²

Teniendo claro lo que es el cine documental, ya sea porque se acepte la definición propuesta o se elabore una basada en las características mencionadas, conviene, para comprender mejor el tema, hacer un poco de historia sobre los orígenes del género.

² Véase Jaime Goded. *Cine y sociología* (Tesis profesional), México, FCPS, UNAM, 1970.

II. Breve historia del cine documental

El cine documental nació —afirma Román Gubern en su *Historia del cine*— como reproducción pura y simple de la materia bruta que se desarrollaba ante las cámaras de Louis Lumière: *La llegada de un tren* (*L'arrivée d'un train*), *La salida de una fábrica* (*La sortie des usines*), *La demolición de un muro* (*La démolition d'un mur*), *El jardinero regado* (*L'arroseur arrosé*), etcétera.

El término "documental" se comenzó a divulgar en su versión inglesa (*documentary*) aproximadamente por el año de 1925, aunque desde 1879 fue admitido por el *Littre* como un adjetivo: "que se funda en documentos o que se refiere a ellos". Según Jean Giraud, el adjetivo adquirió un sentido cinematográfico a partir de 1906, y se convirtió en sustantivo de la lengua francesa después de 1914.

La palabra provenía de la designación *documentaire*, derivada del inglés, con que los franceses definían sus filmes de viajes, es decir, las películas que constituían un testimonio sobre acontecimientos reales, cosas verídicas que acontecían en algún país o ciudad. Algunos historiadores del cine afirman que la palabra "documental" apareció públicamente por primera vez en un artículo que publicó Grierson, brillante crítico y ensayista escocés, en el periódico *New York Sun*, refiriéndose a *Moana*, la segunda película que rodó Robert Flaherty. Desde entonces, el término "documental", como nombre de un género específico cinematográfico, obtuvo reconocimiento y un uso preciso, y ese género alcanzó su plena naturaleza.

El invento de Lumière, que Méliés convirtió en espectáculo, se hizo industria en manos de Edison y, sobre todo, de los pioneros franceses Pathé y Gaumont.

Charles Pathé figuró como especialista de las actualidades reconstruidas; fue además quien inició la promoción notable de la industria cinematográfica y quien, en esa época, dominó el comercio internacional del filme. Con Pathé, pues, nació la mentalidad de empresario industrial en el campo cinematográfico.

Por otra parte, en Inglaterra, Robert William Paul, al igual que Georges Méliés, comenzó su carrera creadora cultivando las escenas naturales al estilo de Lumière. En Brighton, los fotógrafos profesionales habían sido iniciados en los secretos de la fotografía animada por

Friese-Greene. Construyeron sus propios equipos y formaron lo que Sadoul ha llamado la "Escuela de Brigh-ton". Entre ellos destacan G. Alberth Smith, James Williamson y Alfred Colling, cuyas primeras impresio-nes fueron escenas documentales al aire libre.

Como cualquier documentalista de la época, Wil-liamson abordó la "actualidad reconstruida" y en 1900 realizó una pieza realmente importante: *Attack on a Chinese Mission Station (Ataque a una misión en China)*, episodio de la guerra de los *boxers* visto con la óptica colonialista de un fiel súbdito victoriano.

Ferdinand Zecca (1903), colaborador inmediato de Pathé, fue uno de los seguidores de la Escuela de Brigh-ton y cultivó el género documental con algunas modifi-caciones con respecto al método de dicha escuela.

Ahora bien, el concepto de documental en el sen-tido que hoy tiene se introdujo en el lenguaje común con el triunfo de *Nanook of the North (Nanuk, el es-qui-mal)*, de Robert Flaherty, en 1922. Flaherty es con-siderado el cineasta cuyas obras son la culminación de esta forma cinematográfica, y sus obras desarrollaron una excelente escuela documental en los Estados Unidos.

Este realizador, irlandés de formación norteameri-cana, había sido trampero, explorador, buscador de minas, cateador en el gran norte canadiense, y traba-ja en una compañía de exploraciones mineras. Para registrar las particularidades de los territorios explora-dos utilizó una cámara cinematográfica. De esta acti-vidad surgió su tendencia a filmar las diferentes y diversas costumbres de los habitantes de los pueblos explorados. Su primer filme de exploración se destruyó accidentalmente, pero aquella tentativa le había dado gusto por el oficio y convenció al peletero francés Ré-villon para que le encargara un filme de publicidad que pasó quince meses realizando en la Bahía de Hud-son. Así fue como nació Nanuk, hombre esquimal cuya vida contaba Flaherty, quien había logrado que su cámara participase en todas las actividades del esqui-mal y de su familia.

Con ese primer filme, Flaherty pareció un Juan Jacobo Rousseau del cine: su Nanuk era un "buen sal-vaje" a quien la "civilización" no había afectado y sin ninguna relación con ella; no tenía más enemigos que la hostilidad de la naturaleza. Flaherty tenía un gran

talento fotográfico y ejerció su gusto por la edición* sobre una cantidad de película diez veces más larga que el filme definitivo.

Dentro de la productiva carrera de realización cine-matográfica de Flaherty, que fue un especialista de la puesta en escena documental, se encuentran *Moana*, que trata sobre la vida de los habitantes de los mares del Sur; *Hombres de Aran*, que revela la cruda lucha de supervivencia de los pescadores irlandeses, y *Louisiana Story (Historia de Louisiana)*, filme que muestra sin prejuicios a las gentes supersticiosas de Cajun.

La Paramount financió *Moana*, segunda película que rodó Flaherty y que, a pesar de los dos años que duró la filmación y de algunos episodios interesantes sobre la vida de las tribus maoríes, no obtuvo tanto éxito con el público como su primer filme.

Flaherty elaboró el guión de la película novelesca, *White Shadows of the South Seas (Sombras blancas de los mares del Sur)* y, junto con Van Dyke, comenzó el rodaje del filme que por exigencias del productor no concluyó. Esta película es considerada como la primera sonora que se explotó en Europa.

Otro filme que Flaherty inició fue *Tabú (1931)* pero, también por desacuerdos con su socio (Murnau), se separó del rodaje antes de terminarlo.

Según la opinión de Flaherty (afirma J. L. Clemente, p. 15), la finalidad del documental es la de "repre-sentar la vida tal como se vive... La selección se da incluso tal vez en una forma más rígida que en las mis-mas películas realizadas como espectáculo puro... En la labor de selección, el director trabaja con materia documental, buscando por finalidad el narrar la verdad del modo más apropiado." Y como condición *sine qua non*, añade: "El documental se rueda en el lugar que se trata de reproducir y con las personas que en él viven."

Por otra parte, se manifestaron en los Estados Uni-dos, entre 1914 y 1930, interesantes ensayos documen-tales, entre los que cabe señalar *Grass (Pasto)*, filme realizado en 1923 por dos jóvenes cineastas, Merian Cooper y Ernest Shoedsack sobre una tribu nómada

* *Edición o montaje*: es la conjunción de escenas fotogra-fiadas separadamente y unidas para formar un filme definitivo.

llamada Bakhtyari. Y *Chang* (1926), de los mismos autores, acerca de la selva siamesa.

Hacia 1935, se creó en Hollywood un nuevo estilo del género documental que consistía en suplementos informativos filmados; eran financiados por el semanario *Time* que pertenecía a la acaudalada familia Morgan. Sin embargo, para los fines de este artículo no es necesario estudiar los diversos cauces que siguió el género dentro del cine comercial.

Así pues, casi contemporáneamente a los filmes de Flaherty, en otros países surgían muestras de este nuevo género cinematográfico.

Por ejemplo, en Rusia, por el año de 1923, Dziga Vertov —que antes de ser cineasta fue poeta futurista, aficionado de la ciencia ficción y de la música de vanguardia— se especializaba en el método de “filmación en vivo” y ponía en práctica sus teorías del *cine-ojo* con los filmes: *Historia de un bocado de pan*, *Un año después de la muerte de Lenin*, *La sexta parte del mundo*, *El hombre de la cámara*, *Tres cantos sobre Lenin*, etcétera. Dziga Vertov, para registrar los hechos, confiaba más en la cámara cinematográfica que en el ojo humano; con este argumento apoyaba sus tesis sobre el *documento-vida*.

Vertov se interesó por la realidad llana y sin modificación alguna. Consideró que la originalidad y la expresión transmitida por la fotogenia* de seres y cosas, basta y sobra para la creación cinematográfica. El *cine-ojo*, en su opinión, era la explicación cinematográfica documental del mundo. Dirigió varios documentales (señalados en el párrafo anterior) y fundó una revista filmada de publicación irregular, la *Kino Pravda* (*Cine-verdad*), financiada por el periódico *Pravda*.

Ya en 1920, este especialista cinematográfico había manifestado la primacía del *cine-ojo* y se proponía desterrar, como invenciones burguesas, la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios, etcétera, para recurrir solamente a los elementos “tomados en vivo” de los documentales o de los noticieros. Después de 1923, Vertov, junto con su hermano Mijail Kaufman, comenzó a filmar “la vida de improviso” con el

desconocimiento de las personas filmadas; pero tuvieron algunos problemas en sus filmaciones de este tipo, pues la cámara era un aparato pesado que difícilmente podía pasar inadvertido a las gentes; además exigía ciertas condiciones de luz, por lo que no podía evitarse la perturbación de los individuos que eran filmados.

Sin embargo, pese a esas limitaciones, Vertov y su hermano lograron hacer historia con documentos auténticos que contribuyeron a la creación de filmes de un nuevo estilo que se basaba en “lo vivo”.

Asimismo, las teorías de Vertov, estimado indiscutiblemente como un teórico cinematográfico, tuvieron una influencia considerable en la URSS y, enseguida, en el mundo entero. Llamaron la atención sobre la importancia de la edición, sobre la necesidad de sorprender al individuo en su vida y en su medio social, proporcionaron un impulso vigoroso al documental y contribuyeron a formar géneros nuevos.³

De la misma manera que en el origen del cine se encuentran Louis Lumière y Georges Méliés, en los comienzos del documental, como se ha visto, se encuentran Robert Flaherty y Dziga Vertov en forma preeminente. Es conveniente, sin embargo, no establecer una oposición definitiva entre estos dos pioneros del género documental ya que ambos aportaron métodos específicos de realización, como la puesta en escena documental y la “filmación en vivo”, que no son verdaderamente contradictorios, sino más bien complementarios.

Aunque la diferencia entre ambos cineastas sea sutil, es significativo estimarla. El principio de “vida de improviso”, que Vertov sostenía en sus filmaciones, equivalía a filmar a los hombres y a los seres vivos sin que ellos se dieran cuenta de la presencia de un operador y una cámara, o al menos sin que se modificara su comportamiento. Y el *cine-ojo* debería llegar a ser un hombre invisible, desconocido o ignorado para el individuo filmado, puesto que la intervención de una cámara visible modifica siempre el comportamiento de una persona, que empieza a “posar” y se pone a sí misma en escena.⁴

A diferencia de Vertov, Flaherty hacía partícipes

* Según E. Morin, la *fotogenia* es: “esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica”.

³ Georges Sadoul. *Historia del cine mundial*, México, Ed. Siglo XXI, 1972, p. 165.

⁴ Georges Sadoul. *El cine de Dziga Vertov*, México, Ediciones Era, S. A., 1973, p. 121.

de sus filmes a los protagonistas. Por otra parte, Vertov —como el famoso cineasta soviético S. Eisenstein— condenó al héroe individual y se inclinó por el héroe-masa. La causa principal era que consideraban a la colectividad como el único motor de la revolución y de la historia. (La época de estos cineastas coincidió con la de la Revolución de Octubre y sus repercusiones inmediatas.)

En este aspecto cabe comparar los filmes de Vertov con los de Flaherty, cuyos protagonistas se mostraban

en forma individual (Nanuk, por ejemplo), o en otros casos eran grupos de gentes pero dentro de ellas sobresalía(n) una(s) persona(s) en forma especial. Flaherty tendió a ocuparse del héroe individual.

En síntesis, partiendo de las bases que establecieron Flaherty y Vertov, según sus diferentes métodos de filmación, pueden distinguirse, dentro del género documental propiamente dicho, dos corrientes fundamentales: la reproducción de actos cotidianos ante las cámaras y la filmación en vivo.