



# DIEZ NOTAS SOBRE CINE DOCUMENTAL

**1.** El cine de ficción se funda en el juego poético de crear “cosas que son otras” —actores que encarnan personajes, escenografías que representan lugares, historias salidas de la mano de guionistas, vivos que “mueren”, etc. Si hay algo que caracteriza al cine documental es su carencia de metáfora implícita: los documentales no contienen “una cosa por otra”; son registro de lo real. Pueden, más tarde, ser vistos/leídos como metáforas o relatos ejemplares de una época, un grupo humano, una persona, pero su contenido corresponde a hechos reales.

**2.** Lo público y lo privado son ámbitos que exigen separación. Lo público está afuera de nuestra conciencia, es un espacio abierto donde se transan ideas, opiniones, bienes y servicios. A lo privado pertenece el secreto de los deseos, las tramas familiares, ciertos objetos e imágenes cargados de emociones personales e intransferibles. Una de las características de lo privado es que su comunicación ha de ser opaca, velada: entrar a saco en una intimidad equivale a destruirla. El género documental suele “pasar la cámara” entre lo público y lo privado y en ese instante la pregunta deja de ser técnica o estética: filmar o no, incluir o no tal fragmento en el corte final, se convierten en reflexiones éticas. En comparación con el cine de ficción, el documental conlleva una responsabilidad ética mucho más evidente porque su material de filmación suelen ser personas naturales, ciudadanos que por sus opiniones —o su sola presencia en cámara— quedan expuestos a la reacción de la opinión pública o de aquellos a quienes se menciona o denuncia.

**3.** El documental elabora tramas discursivas audiovisuales sobre lo real, pero sus técnicas de registro y montaje nunca han sido distintas a las de cine de ficción. La belleza y eficacia estética de un documental clásico como *Nanuk el esquimal* (1922) de Robert Joseph Flaherty tienen que ver con el tema —el cazador esquimal, su familia y sus perros, filmados en su ambiente natural—, pero también con el talento de Flaherty para elaborar un guión, dirigir actores, filmar y montar. Se sabe, entre otras cosas, que escenas claves como la caza de la foca fueron dramatizadas con una foca muerta, que se le pidió a Nanuk que construyera un

iglú suficientemente grande como para filmar “en interiores”, que de los miles de metros de película en la mesa de montaje se eligieron los que facilitarían un relato heroico, salvaje, familiar, con la sonrisa permanente de Nanuk entibiando los corazones en medio de la nieve y el hielo.

**4.** La carga política del documental se debe a su familiaridad con situaciones reales de vida. El famoso primer minuto de película de los Lumière, *Salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895) no expresa nada explícitamente político pero esas imágenes sintetizan un modo de vida con sus horarios, vestuario, jerarquías sociales: quienes filman, los poseedores del aparato de registro y reproducción, son los hijos del dueño de la fábrica.

**5.** En documentales clásicos latinoamericanos como *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas o *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán, el mensaje ideológico a favor de las clases desposeídas y la revolución es evidente. Con *Una verdad incómoda* (2006) Al Gore no se ha convertido en director de cine ni mucho menos, pero este documental que lleva su firma autorial es una de las obras importantes del siglo XXI. *Una verdad incómoda* es una llamada a la reflexión y al cambio de conducta, visto el desastre ecológico en marcha. Es un film de propaganda, elaborado para sacudir y despertar conciencias y pone a Gore en línea con los maestros latinoamericanos del género: Fernando Solanas, Patricio Guzmán.

**6.** En una entrevista reciente, el director holandés/jordano Mahmud al Massad habló de su próximo proyecto de documental: “Trata de la vida de un palestino que fue dado por muerto hace 25 años, cuando recién era un niño de cuatro. Acompañaba a su padre, un militante de la OLP, en un intento de pasar armas de Chipre a Líbano, cuando fueron descubiertos y ametrallados. En la morgue, después de la identificación de los cadáveres, se descubrió que el pequeño seguía vivo. Hoy es un adulto y ha aceptado que hagamos un documental sobre su vida, que llevará por título *Esta es mi foto cuando estaba muerto*. Se trata de una historia mucho más fascinante que cualquier relato ficticio”.

**7.** La pregunta por la propia identidad, por el siempre esquivo “yo verdadero”, es una constante en culturas como la latinoamericana, con un pasado colonial y un presente de modernidad incompleta. ¿Por qué son tan tristes los peruanos? se pregunta Juan Alejandro Ramírez en *Alguna tristeza* (2006). Su respuesta es un viaje por la historia de Perú a través de sus fracasos en el fútbol, en la guerra, y las conversaciones con personajes como el propio padre del documentalista o el taxista llamado Melquiades, hombres castigados por las desigualdades sociales y raciales. El “yo verdadero” de los peruanos que hablan en el documental de Ramírez es tan triste y asfixiante que sólo les queda soñar con una tribu, que viviría en algún lugar soñado de la selva amazónica, una tribu sin patria ni banderas, ni armas ni dioses: el paraíso en la tierra.

**8.** Aislados, desnudos, en armonía con su entorno, los indios Ikpeng sufrieron, en 1964, el trauma de la llegada del hombre civilizado. El documental *El día en que vi al hombre blanco* (2005) de Mari Correa y Kumaré Ikpeng recrea de alguna manera —con un avión bimotor en lugar de carabelas— el origen de Brasil y de toda Latinoamérica. ¿Podrían haber permanecido los Ikpeng en su estado natural? ¿Podrían haberse salvado de la invasión de las armas de fuego, las camisetas con logos de universidades, las gafas de sol? Por un tiempo quizás, unos años, hasta ser “descubiertos”. Lo que importa aquí, en este documental, es que la historia es reconstruida por los propios Ikpengs, que no niegan sus errores ni se muestran como seres inocentes: eran un pueblo de la selva y ahora son un pueblo exiliado, dentro de la misma selva, y las nuevas generaciones asisten a la escuela brasileña y van lentamente olvidando la lengua y las antiguas costumbres.

**9.** Arte de máquinas cada vez más livianas y eficaces, el cine avanza velozmente de lo grande a lo pequeño. En menos de 100 años hemos pasado de las cintas de un minuto, sin sonido, de los hermanos Lumière, a las cámaras digitales que convierten a cualquier ciudadano en un potencial cineasta o comunicador social; de las salas de montaje con sus cortinas de rollos de

celuloide a los programas de montaje digital; de la imprescindible “pantalla grande” a la reproducción de DVD en el computador o el televisor. Internet, como depósito (universal) de contenidos y espacio de intercambio de imágenes e ideas, determina por ahora los momentos de vanguardia de la revolución tecnológica. En YouTube y sitios especializados se pueden encontrar miles —pronto serán millones— de documentales (o documentos audiovisuales) acerca de “todo lo existente”. Las pequeñas máquinas de la telefonía móvil permiten a la vez elaborar imágenes y subirlas rápidamente a la red, compartirlas con todo el mundo. Hemos entrado de lleno en una edad de proliferación de signos y discursos que exigen un máximo de rigor interno para no ser arrastrados “por el violento capricho de las aguas que navegamos”.

**10.** La literatura y el cine de ficción se han especializado en ofrecer metáforas de la intimidad que, expuestas en el espacio público, nos hablan de nadie y de cada uno de nosotros, en la tradición inaugurada por el teatro griego. Los nombres Edipo, Meursault o Charles Foster Kane son, cada uno, una suma imprecisa de personalidades masculinas, de pulsiones de vida y muerte que seducen y apelan porque cualquier hombre podría ser Edipo o el ciudadano Kane, pero a la vez todos sabemos que se trata de imágenes cuya realidad es metafórica. El diálogo y traspaso de identidades entre las figuras ejemplares —estas tres u otras miles— y el lector/espectador es un juego abierto, al que se van sumando factores de época y nuevas metáforas. El cine documental, cuando se lo propone, participa en este juego de manera inquietante. El Bob Dylan de *No direction home* (2005) de Martin Scorsese es una persona que se levanta a alguna hora del día y desayuna, menos o más como cualquiera de nosotros. ¿Será así? Reconozco que me parece más fácil pensar —antes de pensarlo dos veces— que hay alguien “que hace de Bob Dylan”, una persona que asume su rol cuando sale a cantar o da entrevistas, alguien que antes y después de hacer de Bob Dylan lleva una vida, digamos, digamos, normal. Bob Dylan es demasiado emblemático, representa demasiado bien a Bob Dylan como para ser una persona de carne y hueso. 🍷