

El estilo documental

El espectador de un film nunca sabe (no tiene por qué saberlo) si lo que está viendo es una película documental o no, si lo que ve pertenece al orden de lo real o de lo ficticio, de lo inventado. Lo que sí percibe son elementos de lo que podría llamarse “estilo documental”. Este estilo está formado por una serie de procedimientos narrativos, y curiosamente no son los documentales, al menos no los mejores documentales, los que exhiben de manera más evidente los rasgos de ese estilo, sino las películas de ficción que simulan ser documentales.

Todo el Noticiero de **El ciudadano** puede ser considerado un documental, un falso documental, y el extremo de esto está materializado en el plano donde vemos a Kane con Hitler, al “verdadero” Kane con el “falso” Hitler, aunque todo indique que sea también verdadero. Yo no sé lo que finalmente “piensa” el espectador de esa toma de Kane con Hitler, esa toma “imposible” y, sin embargo, con todas las marcas de lo real (ver los gestos de los acompañantes de Hitler).

En la parte final del Noticiero vemos tres tomas distintas (una a doble corte) con Kane en silla de ruedas en el parque de Xanadú; aquí podemos advertir los rasgos centrales del estilo documental: la cámara excéntrica y el montaje discontinuo.

A diferencia de la ficción, donde todo se organiza en función de la cámara que ocupa, por supuesto, el lugar central, aquí la cámara, ocupa un lugar marginal, filma desde “donde puede”, del otro lado de las rejillas. La cámara “documental” es excéntrica no porque haya decidido, libremente, ser marginal, sino porque está obligada a serlo, porque en el mundo real se le otorga un lugar secundario. Esto se ve claramente en un momento de **Esas cuatro notas**, el documental de Rafael Filippelli. Gerardo Gandini está trabajando

con algunos cantantes y, para verlo bien, la cámara quiere tomarlo de frente; al hacerlo se interpone entre Gandini y los cantantes. Gandini, con un gesto, le señala a la cámara “su lugar”; la cámara obedece y sigue filmando desde el costado.

En **Dr. Insólito** de Stanley Kubrick se presenta una situación equivalente a la del Noticiero del film de Welles. En la secuencia del asalto a la base tenemos una toma subjetiva, del cameraman que se tira al suelo al oír los disparos y que se para cuando los soldados que defienden la base levantan los brazos y se rinden.

En un film de Woody Allen filmado “a la manera documental”, se utilizan otros dos elementos del estilo documental: el primero es la cámara en mano. Se trata, simplemente, de una variante de la cámara excéntrica, ya que se supone que la cámara en mano “documental” sigue una acción que va adelante, que se le está escapando.

El segundo elemento del estilo documental mostrado por Woody Allen es el personaje hablando a cámara. Cada tanto uno de los personajes se dirige a la cámara y hace comentarios, lo que se podría considerar garantía de realidad. Es lo que sucede también con la primera toma de **Detrás de los olivos** de Abbas Kiarostami (“Soy el actor que interpreta el papel del director”); ahí tenemos la convicción de que lo que se nos dice es cierto (puede no serlo).

El montaje discontinuo, otra característica del estilo documental, presenta bloques separados que van desarrollando de manera brusca una ilación que consiste simplemente en la yuxtaposición de diferentes momentos.

Tanto la cámara excéntrica como el montaje discontinuo nacen de una dificultad de carácter material. Se filma desde donde se puede fragmentos que luego

se relacionan de manera abrupta. Es por eso que, en principio, sería raro ver en un documental un plano bien de frente, a la altura del personaje, y también sería raro un empalme en movimiento.

Ante sus limitaciones materiales el documental tiene dos posibilidades: o bien se resigna y adopta el carácter rugoso y aproximativo de la ortodoxia del estilo documental, o bien procura borrar sus huellas y busca lo imposible: el estilo del film de ficción. (Chris Hegedus, una de las realizadoras del extraordinario documental **Startup.com**, decía: “Buscábamos el estilo del film de ficción”.)

Me parece que de una manera general, la cámara excéntrica debería dejar insatisfecho al cineasta, salvo que quiera destacar algún rasgo de la materialidad de la filmación documental: filmar desde afuera, a través de ventanas o agujeros, un lugar al cual no se tiene acceso, por ejemplo; pero si a un cineasta, si a un film, le alcanza ese lugar y las posibilidades que le ofrece ese lugar, entonces no habrá ningún problema. Si a ese cineasta no le alcanza ese lugar marginal ni sus posibilidades, entonces va a tratar de luchar contra la excentricidad. Buscará una posición central, y además buscará, si también está insatisfecho con el montaje discontinuo, formas de empalmar las tomas de manera continua: entradas y salidas, empalmes en movimiento, acercamiento o alejamiento en el eje, sobre la misma acción.

La utilización de varias cámaras puede resolver algunas cuestiones relacionadas con el montaje discontinuo. Cuando en **La lucha** uno de los contendientes es arrojado fuera del ring, la cámara que está abajo puede seguir la acción de manera continua. Pero el uso de varias cámaras no resuelve el proble-

ma de la cámara excéntrica: dos cámaras marginales no hacen nunca una cámara central.

El film de ficción que simula ser un documental no se encuentra en la misma situación que el documental que simula el estilo del film de ficción. El falso documental, que finge el descontrol cuando en realidad todo está controlado, pone, de manera deliberada, amontonándolos, rasgos del estilo documental: no sólo la cámara excéntrica, sino también tomas desenfocadas, cortes de sonido, etc. El film documental no simula el estilo del film de ficción, simplemente busca (alcanzando o no) el control que supone la ficción, y si lo logra, tendremos un plano “como en la ficción”, controlado, deliberado, y tendremos también un montaje que consigue la continuidad, la fluidez en la unión de las tomas.

MATERIALES Y TÉCNICAS

El cine documental no es un género porque no se encuentran en él ni el esquema básico repetitivo, ni las particularidades que caracterizan a un cierto número de films y que los diferencian de todos los otros, que los colocan aparte.

La lucha y **Shoah** se diferencian entre sí tanto como **La noche** de **El sacrificio**, mientras que el documental **Moon over Broadway** de D.A. Pennebaker se parece en muchas cosas al film de ficción **Opening night** de John Cassavetes. Uno suponía, viendo **Opening night**, que era la arbitrariedad de la ficción lo que impedía recomponer esa obra de teatro cuyos fragmentos el film mostraba. Pero sucede lo mismo con la obra “real” de **Moon over Broadway**, donde resulta también difícil reconstruir la obra sobre la cual

trabajó Pennebaker: coincidencias que acercan a los dos films, uno documental, otro de ficción.

Lo que sí comparten todos los films documentales es un cierto tipo de materiales.

El espectador no sabe si lo que ve es un film realmente documental o no, y lo que tiene es una “impresión” producida por algunos procedimientos narrativos, por algunos efectos de esa narración.

Pero el que sí tiene que saber si esos materiales son documentales o no es el cineasta. Si, por ejemplo, ante el presidente Kirchner y su comitiva acercándose, el cineasta los detiene diciéndoles que avancen de nuevo, pero más despacio, estará utilizando técnicas que son razonables con materiales de ficción, pero resultan inadecuadas con los materiales documentales. Si quiere que parezca que avanzan más despacio deberá utilizar cierto tipo de lentes (teleobjetivos, por ejemplo), esperarlos más lejos, lo que sea, pero no usar una técnica inadecuada.

Las características de estos materiales hacen que, en principio, en el documental a la cámara le cueste ocupar un lugar central, y por eso las tentativas por ocuparlo pueden fracasar.

En **Pequeño monasterio en Toscana**, Otar Iosseliani busca el control a través de diversos procedimientos. En numerosas situaciones coloca un plano fijo y –como en la ficción– organiza entradas y salidas de cuadro de los personajes. En la secuencia de la comida hace lo mismo y ahí, sin embargo, se produce una situación imprevista: uno de los monjes se atraganta y los otros no pueden evitar reír –porque saben que están siendo filmados–. Si el director se hubiera atendido a los procedimientos de la ficción, debería haberse escuchado la palabra “corten”. Pero no solamente se

siguió filmando sino que esa toma fue conservada en el film terminado. En ese momento de **Pequeño monasterio en Toscana** tenemos el extremo control (del encuadre) y sin embargo se produce la intromisión de lo incontrolable.

LA PRIMERA PERSONA

En el cine documental la primera persona aparece frecuentemente –pensemos en el realizador de **Shoah** entrevistando a gente–; en el cine documental argentino actual mucho más. Viendo **Por la vuelta**, el documental de Cristian Pauls sobre Leopoldo Federico, hasta puede pensarse que la presencia abusiva de la primera persona conduce a la declinación de las responsabilidades del cineasta. Se lo escucha preguntarse dónde habrán sucedido tales o cuales hechos, y la película se limita a mostrarnos idas y vueltas por la ciudad. Un espectador malévolo podría preguntarle al realizador: “¿Por qué no trata de averiguarlo?”.

De ahí algunas de las virtudes, relativas, del film de Sergio Wolf y Lorena Muñoz sobre Ada Falcón. Al menos Wolf busca los lugares donde cantó Ada Falcón, y como prueba de ello están las tomas de esos lugares, con Wolf en el cuadro.

La primera persona aparece como sospechosa cuando simplemente trata de disimular la carencia de desarrollo y de materiales.

Quizá la cuestión de la primera persona debería plantearse de una manera simple: esa primera persona debe aparecer en situaciones en las cuales sea algo necesario para que la propia película exista, y entonces sí esa presencia se hace indiscutible.

En el documental francés **Entrevista** del albanés Anri

Sala –26 minutos, 1998– se cuenta la historia del hallazgo, casual, por parte del propio realizador, de las imágenes de una entrevista que se le hizo a su madre, en los años del pasado régimen comunista albanés, régimen del cual su madre formaba parte.

El director encuentra solamente la imagen, no el sonido. Logra hablar por teléfono con el periodista que entrevistó a su madre, quien le dice: “En esas entrevistas todos sabían cuáles debían ser las preguntas y cuáles las respuestas”.

En la secuencia siguiente aparecen unos chicos extraños, gesticulantes; luego nos damos cuenta de que son sordomudos a quienes el director ha recurrido para que lean en los labios de su madre lo que había dicho en la entrevista. Se logra descifrar así lo que la madre del cineasta decía: elogios al régimen.

Después vemos al director y a su madre –uno junto al otro– mirando la imagen de la entrevista mientras el hijo va diciendo lo que se dijo aquella vez. La madre se niega a reconocer las frases estereotipadas que pronunció.

Ese documental, donde se ven muchas otras cosas –la relativa opulencia de esa colaboradora del régimen, que contrasta con la actual pobreza de la casa de antiguos opositores–, existe sólo porque es el hijo quien lleva adelante la investigación. En cierto momento la madre lo aclara: colabora con el film porque es su hijo quien lo hace. Así participa en esa tentativa por develar una situación que no puede sino dejarla mal parada.

La aparición de la primera persona del cineasta se produce no por un narcisismo complaciente: esa primera persona explicita el mecanismo real de construcción del film; está ahora aquí porque estuvo ahí, en la materialización de la película.

Podría encontrarse otra justificación de la primera persona en films en los cuales el individuo, esa primera persona, otorga a la película una dimensión profunda, personal, intransferible. Pero a veces, frecuentemente, se habla en primera persona cuando hubiera debido encontrarse al narrador ahí donde su presencia se hace indispensable: en la estructuración de la mirada, en la manera de ver las cosas, en la forma de encuadrar y de montar, en la respiración del relato, en su ritmo, en su ilación. Ahí, y no en el yo omnipresente, repetitivo.

Toda consideración sobre el cine documental debería evitar la trampa de suponer que “lo documental” constituye el centro, el eje, la explicación global de esos films. El documental no debe ser confinado a una provincia o región del país del cine, porque si lo hiciéramos estaríamos aplicando un criterio restrictivo similar al que se aplica cuando se habla de literatura “regional”. (La obra de Antonio Di Benedetto o la de Juan José Saer prueban que la literatura regional no existe.)

Los problemas, las cuestiones y las posibilidades del documental son los problemas, las cuestiones y las posibilidades del cine a secas. Debemos dejar que el documental, tranquilamente, recorra el vasto campo del cine, porque ese es su territorio.





■ La lucha (1961)

