

■ Raúl Beceyro

“Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía.”

El Aleph
JORGE LUIS BORGES

El documental hoy

1. BUENAS Y MALAS NOTICIAS

Primero la mala noticia. La palabra documental es llevada y traída a lo largo y ancho del cine contemporáneo, extendiéndose como una mancha de petróleo (esas manchas, no lo olvidemos, que por lo general matan a muchos seres vivientes).

Hay documentales realizados por personas que parecen no haber visto nunca un documental (me refiero a filmes documentales, y no a los inventos televisivos que toman como materiales, a personajes y hechos reales). Los autores de estos documentales amnésicos, o analfabetos, no parecen haber visto ningún filme documental, porque justamente en los documentales se produce el encuentro o la confluencia entre el mundo (que proporciona hechos, situaciones, lugares, personajes) y una mirada, que organiza esos lugares, personajes, hechos y situaciones. Porque de no existir esa mirada, todos esos materiales reales estarían ahí, caóticos, insignificantes, tal como son cuando uno mira por una ventana y ve lo que pasa en la calle.

¿Por qué a alguien que no tiene la menor noción sobre cine documental, se le ocurre hacer un documental, aun cuando lo haga a la manera televisiva? Es como si ante la necesidad de transmitir una idea (lo que se piensa de algo), lo primero que se le ocurriera es hacer un filme documental. El documental aparece como la manera más directa de “decir algo”, y por eso Al Gore, y también Fernando Solanas, y también Michael Moore, hablan y dicen “lo que ellos piensan”.

Esta primacía de lo que se quiere decir, convierte a esos documentales en simples ilustraciones de lo que se piensa. ¿Para qué hacer entonces una película, si ya se sabe todo? Más económico (en todos

los sentidos de la palabra) sería hacer un pasacalle o un comunicado.

Lo bueno de esta proliferación del documental, si dejamos de lado el cine del mercado (con el cual dialogan esos documentales analfabetos), y tomamos el “otro” cine, ese que nunca (o rara vez, y cada vez menos) llega a las multisalas, es que se ha producido una situación en la que el documental irriga el mejor cine de hoy.

Algunos de los más grandes cineastas (pienso en Depardon o Wiseman), hacen solo, o casi, filmes documentales. Otros de los grandes cineastas contemporáneos (Iosseliani, Kiarostami), hacen “también” documentales.

Pero resulta más interesante que haya materiales o procedimientos que parecían exclusivos del documental, y que son utilizados en filmes de ficción, y viceversa.

En la obra de Kiarostami se produce, más que en ningún otro gran cineasta, una unión agrídulce de “materiales documentales” (lugares y personas reales, acontecimientos reales, como el terremoto en la región de Koker), con una sofisticada organización narrativa. Dichos materiales parecerían solicitar una elaboración elemental, primaria, directa. Kiarostami hace todo lo contrario. Basta pensar en algunos momentos de **Detrás de los olivos**: el comienzo con el personaje mirando a cámara y diciendo: “Soy el actor que interpreta el papel del director”, o la toma final, ese Plano General tan general que no se escucha casi nada, y lo que se ve, se lo ve dificultosamente, quedando nuestro saber (lo que creemos saber de ese momento final de la película) como suspendido.

Esta suspensión de la percepción y del saber del es-

pectador (en el cine se sabe lo que se ve, y por supuesto, lo que se escucha), problematiza un aspecto que el cine entrega “naturalmente”, y que Kiarostami interroga, cuestiona. ¿Cómo es posible que no sepamos cómo termina la película que estamos viendo?

El final de **Detrás de los olivos** se diferencia de otros “finales abiertos”. Pensemos en la escalera de **Faces**. Vemos, escuchamos, todo, sin ninguna incertidumbre (vemos quien sube y quién baja, escuchamos los carraspeos, las toses). Podemos tener dudas (y de ahí el carácter de “abierto” del final del filme de Cassavetes), pero es sobre cómo seguirán las cosas “después” del filme.

Pasa lo mismo con el final de **Fat city** de John Huston. El viejo boxeador interpretado por Stacy Keach le dice al más joven que no se vaya del bar, que se quede con él charlando. El joven se queda y no intercambian una sola palabra más. Se quedan ahí, acodados, uno junto al otro, sin nada que decirse. Luego hay un *Travelling* atrás, hasta un Plano General.

Con **Detrás de los olivos** sucede algo más radical. No se sabe bien qué se está viendo y no se escucha lo que los personajes dicen (eso por una cuestión de materialidad cinematográfica: el Plano es General, y por eso Kiarostami no nos deja escuchar o ver bien. El cine normal suele utilizar la convención de que aun en un Plano General se escucha lo que la gente dice, y nunca el plano es tan General, filmado a tanta distancia, como para que las cosas no se vean bien. Kiarostami toma en serio lo General, de ese plano).

Pero no solo muchos filmes utilizan la materialidad de lo real, que parecía propia del documental. Los grandes filmes documentales se resisten a la apariencia rugosa, aproximativa, del “estilo documental”, y aplican la organización formal todo lo que pueden.

2. LA HISTORIA

El cine nace documental. El tren llegaba a la estación real de la ciudad de Lyon, y los obreros (reales) salían de la fábrica, a la hora de la salida.

Al mismo tiempo, es cierto, el cine comenzaba a contar historias imaginadas, como el regador que era regado, o el tren que era asaltado. Estas historias eran contadas un poco “como se podía”, hasta que llegaron los grandes constructores del lenguaje cinematográfico, y en primer lugar Griffith, que por una parte fragmentó en planos cada situación, y además hizo cristalizar el montaje paralelo. No fue el único constructor: también estuvieron Eisenstein, Murnau, Chaplin.

Un poco desfasado temporalmente, en la década del veinte, se construye el lenguaje del cine documental. En el 22 Flaherty termina **Nanook**, y unos años después Vertov hace **El hombre con la cámara** y Ruttmann realiza **Berlín, sinfonía de una ciudad**.

La idea que se tiene de estas tres películas fundadoras, y en consecuencia de los principios (en todos los sentidos del término) del documental, a veces chocan con las propias películas.

El cierto que Nanook es Nanook en la realidad, y la canoa se desliza entre témpanos de verdad, pero el resto es cine. La incertidumbre por la suerte de Nanook y su familia ante el frío o el hambre (¿sobrevivirán a la ventisca y al frío?), funciona como en cualquier película: el espectador cree en la posibilidad de la muerte de Nanook como en otros casos, teme por la suerte del personaje que interpreta Robert De Niro.

La muerte, esta vez real, de Nanook, a causa del hambre, tiempo después de filmada la película, por supuesto que no ha sido registrada por la cámara, y pertenece a un orden de realidad diferente de los avatares del filme de Flaherty.



Ver nuevamente **Nanook** permite corroborar o rectificar algunas de las cosas que se dicen sobre el filme. En su ensayo *Montaje prohibido*, André Bazin escribe: “Sería inconcebible que la famosa escena de la caza de la foca de **Nanook** no nos muestre, en la misma toma, al cazador [acechando su presa], el agujero y después la foca.”

Ese plano único solo existe en la imaginación de Bazin: la secuencia está fragmentada en varias tomas. Incluso a veces se habla del (prolongado) momento de la “espera” de Nanook. Esa espera es muy breve; el plano prolongado es el de la lucha de Nanook con la foca, mientras se van acercando los otros miembros de su familia, para ayudarlo.

El documental se constituye de una manera no muy diferente a la del cine a secas, e incluso los materiales que maneja, que se supone son reales, son trabajados “como en el cine”. La familia de Nanook es, se supone, su familia real. Pero la familia de **El hombre de Arán** no lo será: la madre del chico, en el filme, no es su madre en la realidad.

Después de la constitución del documental, el siguiente gran momento histórico es la Escuela Documental Inglesa. Su filme más representativo, **Correo nocturno** está narrado como cualquier filme no documental, y el cartel que indica que las personas que aparecen son trabajadores del Correo y del Ferrocarril, no puede disimular el hecho de que son manejados por los realizadores, como si fueran actores (se dice que en realidad son actores, vaya uno a saber). Aquí ya existe, como un elemento de lo que podría llamarse el estilo del filme de ficción, el “empalme en movimiento”. Ya lo volveremos a ver.

3. EL CINE DOCUMENTAL MODERNO

Luego está Humphrey Jennings, y luego está Lindsay Anderson, pero el otro momento decisivo se produce a fines de los cincuenta, cuando nace el cine documental moderno, al mismo tiempo, en Estados Unidos y en Canadá. Se produce entonces la misma transformación que, en el cine a secas, se produjo en los cuarenta (Welles, **La regla del juego**, el Neorrealismo): se despliegan los problemas, los enfoques, las posibilidades de “decir” las cosas, tal como siguen desplegadas aun hoy. No ha habido mutación posterior.

Por supuesto que no quiero decir que después de Welles y de Renoir no pasó nada. Los grandes cineastas posteriores (como Antonioni, Visconti, Bergman, Anderson y Kiarostami, por ejemplo) han modificado el cine profundamente, pero dentro de un marco establecido en los cuarenta.

La historia del cine, o la evolución del lenguaje cinematográfico, como escribió Bazin, es una especie de carrera de postas, en la cual cada uno de esos grandes cineastas (no son muchos, unos veinte o treinta), toma el cine tal cual es, en el momento en que empiezan a realizar filmes, y cuando lo dejan, después de hacer algunas (pocas o muchas) películas, el cine se encuentra como expandido en sus posibilidades de “decir” cosas.

Godard decía que “todos, siempre, le deberán todo” a Orson Welles. El cineasta que hoy hace un filme documental, también le debe todo, aunque a veces no lo sepa, a los documentales canadienses y estadounidenses de comienzos de los sesenta: **Días previos a Navidad** en el 59, **Primarias** en 1960, **La lucha** en 1961 y **Crisis** en 1963. Dos grupos de cineastas cercanos, al mismo tiempo, establecieron las bases del documental de hoy. Uno solo de ellos trabajó en

los dos lados de la frontera: Terence Macartney-Filgate, co-realizador de **Días previos...** y cameraman de **Primarias** (hizo los *Travellings*, atrás cámara en mano, siguiendo a Humphrey).

Los cuatro filmes, entonces, establecen el mapa del cine documental moderno. En el plano temático barren un amplio territorio: desde el hombre público (Kennedy), el acontecimiento político, la circunstancia excepcional, que están en la base de **Primarias** y **Crisis**, hasta los acontecimientos comunes, las personas ordinarias, que constituyen el material de los filmes canadienses.

Como se ve, a la pregunta: ¿sobre qué puede hacerse un documental?, la respuesta es: sobre todo.

En cuanto a la manera de enfocar esos temas, y de organizar la narración, los filmes enfrentan acontecimientos que están sucediendo frente a ellos, y que suceden independientemente de que se los filme o no. La cámara sigue, como puede, de la mejor manera posible, esos acontecimientos que se le escapan. Debe apurarse para poder filmarlos, porque si no, no hay filme. Se está ante hechos irrepetibles, o que tienen la apariencia de ser irrepetibles.

4. ESTILO DOCUMENTAL, ESTILO DE LA FICCIÓN

Ya se sabe que cuando vemos un filme no sabemos si es un documental o un filme de ficción (y, en consecuencia, si los hechos que presenciamos pertenecen al orden de lo real, o han sido imaginados). Tenemos una impresión de que lo que vemos es real o imaginado, producida por algunos elementos narrativos que forman parte de lo que se podría llamar “estilo documental” o “estilo de la ficción”.

Los dos rasgos principales del estilo documental son:

la cámara excéntrica y el montaje discontinuo. Debido a las características de los hechos que enfrenta (esos acontecimientos reales sobre los cuales tiene escaso o nulo control), al documental le resulta difícil que la cámara ocupe un lugar central (como sí sucede en la ficción, donde todo se organiza para la cámara), y por eso ocupa frecuentemente un lugar marginal.

Y dado que el documental filma momentos consecutivos del desarrollo de un acontecimiento (que no puede volver atrás, entonces), no le queda otra posibilidad de montaje que yuxtaponer esos fragmentos consecutivos, de manera discontinua.

Estos dos elementos, rasgos centrales del estilo documental, son exhibidos orgullosamente por los falsos documentales, esos filmes de ficción que, como el Noticiero de **El ciudadano**, simulan ser documentales. Pero los verdaderos documentales borran las huellas del estilo documental, y tratan de conseguir el “estilo del filme de ficción”, como decía Chris Hegedus, a propósito de **Startup.com**.

Los dos elementos principales del estilo de la ficción, que los grandes documentales, desde siempre, han tratado de conseguir, son el empalme en movimiento y el montaje paralelo.

El empalme en movimiento es lo opuesto al montaje discontinuo, es el más “continuo” de los pasos de una toma a otra. El montaje es así: en la Toma 1 el personaje realiza una acción, como sentarse, por ejemplo, y en el momento en que está sentándose, se pasa a la Toma 2, en la que termina de sentarse. En esta Toma 2 el plano es más corto o más largo, o la cámara se ha desplazado, en relación con la Toma 1.

La ficción consigue fácilmente el empalme en movimiento, porque hace repetir la acción (la misma acción de sentarse, completa), filmándola la segunda



vez, desde otro lugar, o con otro plano, y uniéndolas en el momento de sentarse.

Pero al documental, y sobre todo al documental moderno, que enfrenta acontecimientos que parecen irrepetibles, le resulta difícil, y a veces imposible, hacer repetir las acciones, y por eso no le es fácil conseguir el empalme en movimiento.

En **Correo nocturno**, de 1936, hay varios casos de empalmes en movimiento. Uno de ellos: el Jefe del tren postal sube al tren que ya está en marcha, y el empalme se produce en el preciso momento en que está subiendo al tren. En la Toma 1 la cámara está en el andén y en la Toma 2 está arriba del tren.

En **La lucha**, de 1961, hay algunos empalmes en movimiento fáciles de explicar: se filma con dos cámaras y cuando el luchador es arrojado fuera del ring, se empalma con la cámara que está abajo (es un poco como si se repitiera la acción). Pero el empalme en movimiento más interesante de **La lucha** se produce cuando filmando, obviamente, como sucede normalmente, con una sola cámara, tenemos el corte justo en el momento en que Carpentier se zambulle en la piscina: Toma 1, de espaldas, Carpentier salta del trampolín, y Toma 2, de frente, en un plano más abierto, termina de zambullirse (el corte se produce en el momento en que Carpentier toca el agua).

Este empalme en movimiento es un corte “de ficción”, y nunca sabremos si, como a un actor, se le pidió a Carpentier que repitiera la acción, o simplemente, como se hace en la filmación de todo documental, se buscó, en la siguiente zambullida real de Carpentier, filmar el plano que permitiera ese empalme en movimiento.

El segundo elemento del estilo de la ficción es el montaje paralelo.

Los acontecimientos que enfrenta el documental no son solamente irrepetibles, sino también irreversibles. De ahí que la estructura temporal de un documental sea continua, y que no pueda volver atrás. Por eso le resulta imposible, en principio, una estructura temporal como el montaje paralelo: mientras sucede esto, en otro lugar sucede esto otro: los sitiados resisten, los soldados cabalgan, acercándose.

Una cámara no puede estar filmando, al mismo tiempo, en dos lugares distintos, y por eso, cuando un filme de ficción dice: mientras sucede esto, en otro lugar, al mismo tiempo, sucede esto otro, está “mintiendo”, como la ficción “miente”, siempre. (El espectador, sin embargo, le cree, le sigue creyendo).

Jean-Louis Comolli decía que el documental no puede filmar “todo” (no puede filmar el cónclave que elige al Papa, por ejemplo), y entonces hay cosas que un documental no puede mostrar, mientras que la ficción, por el contrario, puede mostrar todo, incluso el cónclave que elige al Papa, pero solo puede hacerlo, mintiendo.

¿Cómo puede, el documental, conseguir utilizar una estructura temporal como el montaje paralelo?

En principio, solo utilizando dos cámaras: mientras una de ellas está filmando esto, al mismo tiempo otra cámara está filmando, en otro lugar, esto otro. Así, en 1963, se filmó **Crisis**. Mientras Pennebaker filmaba, en Washington, a Robert Kennedy siguiendo, ansioso, por teléfono, lo que estaba pasando en la Universidad de Alabama, Leacock filmaba, en el sur, el enfrentamiento del segundo de Kennedy, Katzenbach con el gobernador racista George Wallace, en la puerta de la Universidad. Esta secuencia, una de las más intensas y dramáticas en la historia del cine, lo es, seguramente, a causa de la unión (unión en la

que cada uno de los elementos potencia al otro), del consistente material real (Kennedy real, estudiante negros reales, enfrentamiento Katzenbach/Wallace real), con la elaborada construcción dramática del montaje paralelo.

La utilización de una segunda cámara siempre aparece a los cineastas inexpertos, como la solución mágica de todos los problemas. Uno sabe que es solo una ilusión: ya demasiados problemas tiene con una cámara, como para creer que multiplicando esos problemas por dos, todo se va a solucionar. Pero este es un caso en que la utilización de una segunda cámara permite aumentar el espesor de lo real.

En 1968, en **El vendedor de Biblias (Salesman)**, filmado, obviamente, como lo son normalmente todas las películas, con una sola cámara, tenemos otro ejemplo de la utilización del montaje paralelo en un documental: Paul viaja en tren a Chicago al mismo tiempo que, en Chicago, comienza la reunión de los vendedores de Biblias. Luego volvemos al tren, a Paul en la estación de tren de Chicago, y después seguimos con la reunión, ya con Paul presente. Esta utilización del montaje paralelo “anticipando” la reunión, o incluso puede creerse que Paul, mientras va en tren, “piensa” en la reunión, parece que recibió, según dice Charlotte Zwerin (realizadora del filme, junto a los hermanos Maysles), algunas críticas de defensores del documental ortodoxo, a causa de la utilización de esta estructura temporal dislocada.

Además del montaje paralelo, hay otros tipos de estructuras temporales en donde la linealidad está fracturada. En **Marsella en marzo** (1993), de Comolli, conocemos al comienzo del filme los resultados de las elecciones, al anunciar su triunfo el candidato de la derecha, y luego de un cartel que dice: “Un mes

antes...” (¿cómo no pensar en el cartel “Seis meses después” de **Una mujer bajo influencia?**), vemos los pormenores de esta campaña electoral que culminará con la elección cuyo resultado el espectador conoce desde el comienzo. Es, como se ve, otra manera de eludir la estructura temporal lineal a la que, en principio, está obligado el documental.

5. LA RECONQUISTA DEL SONIDO

A fines de los veinte el cine se hizo sonoro. Para reproducir el sonido se utilizaron primero discos y luego la banda óptica al lado de la imagen, en el mismo soporte de celuloide. En cuanto al registro la cuestión central se planteó con el sonido directo, ese sonido que se produce en el lugar donde se filma, y cuyo ejemplo más evidente es la palabra, eso que dice la persona que vemos hablar.

En **Cantando bajo la lluvia** de Donen y Kelly, hay varias situaciones cómicas que toman como base las dificultades de ese registro: la actriz que habla o canta girando su cabeza, y enfrenta o deja de hacerlo, el micrófono, por lo que se escucha bien, y luego mal, por ejemplo.

El cine resolvió el problema del sonido, dentro del estudio, gracias a una cámara que no hacía ruido, pudiendo entonces grabar el sonido directo, con un equipamiento que en los dos casos (imagen y sonido) era voluminoso. Ese fue el precio que el cine pagó: la cámara era enorme, pesada, porque solo así tapaba el ruido de su funcionamiento, y en consecuencia solo podía usarse en el interior de los estudios, y no podía salir a la calle, a filmar en los lugares reales.

Por su parte el equipamiento de sonido era tan voluminoso, que al principio fue necesario construir una



especie de estudio de sonido al lado del estudio donde se filmaba. De esa manera la movilidad de ese equipamiento para filmar sin hacer ruido y para grabar lo que se decía, se hacía imposible: el cine con ese sonido directo estaba confinado al estudio.

El documental necesitaba salir del estudio. Para poder hacerlo era necesario sacarle a la cámara el *blimp* (esa protección que impide que escuchemos el ruido de la cámara funcionando), y así hacerla lo suficientemente portátil para sacarla del estudio, pero sin *blimp*, la cámara hacía ruido, por lo cual en ciertas condiciones no permitía el sonido directo.

En condiciones materiales difíciles siempre es posible tener la imagen del hecho real. Se puede, casi siempre, filmar a alguien situado a diez metros, pero ¿cómo tener el sonido de lo que dice esa persona? No solo es necesario un equipamiento de sonido liviano, portátil, sino también la posibilidad de acercarnos al personaje, para poder registrar lo que dice.

Entonces hacían falta cámaras livianas que no hicieran ruido, grabadores portátiles que permitieran la grabación (además de micrófonos y cierta posibilidad de acceso a los hechos reales), y un sistema de sincronización que permitiera unir esa imagen con ese sonido.

Estas dificultades hicieron que durante mucho tiempo, se difundiera en el documental, el uso de otros elementos de la banda de sonido, como la música o el comentario *en off*, que no planteaban esos problemas.

En lo que concierne a estas cuestiones del sonido, en 1957 Lindsay Anderson hace un filme que marca la transición entre el documental clásico y el moderno: **Todos los días excepto Navidad**. Anderson, que culmina la línea desarrollada por la Escuela Documental Inglesa y proseguida en los cuarenta por

Humphrey Jennings, se encuentra en una especie de encerrona: toca los límites de la técnica disponible en ese momento que, sobre todo en el plano del sonido, le impide algo que es sin duda una quimera, pero que está en la base de su filme sobre el Mercado de Covent Garden (como quizá ya estaba en la base de los filmes de Flaherty, Dziga Vertov o Walter Ruttmann, aunque no de la misma manera): filmar todo lo que sucede en el mundo, ahí donde sucede.

Hay un plano de **Todos los días excepto Navidad** que denuncia esa limitación técnica: el dueño del bar cambia la radio y empezamos a escuchar la música que va a acompañar toda la secuencia posterior, con los parroquianos hablando y riendo sin que, por supuesto, escuchemos lo que dicen. El sonido directo está ahí, esperando, pero todavía no puede aparecer, no está técnicamente disponible. No quiero decir que el cine documental clásico no tenga sonido directo, o aspire a tenerlo: la lección de danza de **Canción de Ceylán** también desplegaba, hasta donde le era posible, aquella ambición de filmar todo lo que sucede en el mundo, y en ese “filmar” está la imagen, y está el sonido, lo que se ve y lo que se oye. Puede pensarse que el filme de Basil Wright, veinte años antes que el de Anderson, planteaba idéntica aspiración, idéntica ambición en parte frustrada.

El cine documental moderno nace teniendo que enfrentar el problema del sonido directo, pero sin contar todavía con los medios adecuados. En los propios filmes se ve el enorme trabajo que canadienses y norteamericanos deben hacer. En primer lugar acondicionando cámaras, grabadores y micrófonos. Albert Maysles utiliza una cámara hecha con partes de tres o cuatro cámaras diferentes. Pennebaker inventa mecanismos para sincronizar imagen y sonido. El Na-

tional Film Board del Canadá fabrica prototipos de cámara, con partes de la Arriflex y partes construidas por ellos mismos.

Gracias a estos documentalistas, los fabricantes tratarán de resolver el problema de las cámaras portátiles y silenciosas, los grabadores portátiles y la sincronización de cámara y grabador. Así, a finales de los 60, todos estos problemas estarán resueltos.

Pero mientras tanto, en **La lucha**, el sonido directo será aproximativo, y el sincronismo será global, haciendo coincidir, por ejemplo, un sonido ambiente en donde se escuchan a mujeres, con imágenes de mujeres, a pesar de que se advierte claramente la falta de sincronismo.

En **Primarias** se logrará grabar a Kennedy, con calidad a veces mediocre, pero muchas veces el sincronismo será azaroso.

Se hace todo lo posible con los medios existentes en la captación del sonido directo, para luego, en la elaboración de la banda de sonido, seguir trabajando con otros sonidos. El codo de Carpentier golpeando el piso del ring, y escuchándose muy claramente, en **La lucha**, o el golpe del martillo contra el semáforo en medio de la calle nevada, en **Días previos...**, seguramente fueron sonidos fabricados, doblados y añadidos al directo original.

Hoy la cuestión del sonido directo subsiste. Están las cámaras silenciosas (de cine o de video), y el sincronismo está asegurado. Pero las dificultades para registrar un sonido directo inteligible dependen de muchas otras cosas: características de los micrófonos, forma de integración de los equipos de filmación y modalidades de trabajo, posibilidad de acceso que se tenga a las situaciones reales que se enfrentan, características de esas situaciones.

En 1958 **Tiredié**, a causa de las deficiencias del sonido, había necesitado una especie de doblaje, y Francisco Petrone y María Rosa Gallo repetían, ahora sí de manera inteligible, las frases de los protagonistas, que se seguían oyendo por abajo. Pero en 2006, **Co-calero**, de Alejandro Landes, necesitó subtítular todo lo que decían los personajes, porque en algunos casos hablaban en idiomas indígenas, pero en gran parte, porque no se entendía lo que decían. Ya resulta habitual que en documentales, o aun en programas televisivos que manipulan materiales reales, se subtittulen aquellas frases que resultan inaudibles.



Apéndice. La duración

Un documental dura lo que tiene que durar. Grandes filmes documentales duran 30 minutos (**La lucha**) o 9 horas y media (**Shoah**).

La normalización de la duración de los filmes es algo ligado al mercado. Que una película deba durar aproximadamente 1 hora y media, es algo que decide el mercado, y no cada filme. Cuando el documental trata de ser normal, entonces dura lo que dura una película normal: **Una verdad incómoda** o los filmes de Michael Moore duran lo que duran todos.

Pero precisamente en razón de su independencia del mercado, el documental no tiene ninguna obligación, y así puede durar lo que quiera: un documental dura 18 minutos, el siguiente, 31 minutos, otros 71 minutos.

De ahí el problema que se plantea en la confección del Catálogo de documentales argentinos elaborado por Josefina Sartora en el libro *Imágenes de lo real* (Librería, Buenos Aires, 2007). Se aclara que se han registrado los que tienen “una duración mínima de 50 minutos, aproximadamente”. Esta “normalización” de la duración deja afuera a documentales que deberían estar en dicho catálogo. Pensemos que si se hiciera un catálogo similar con los documentales canadienses, y se aplicara el mismo criterio en cuanto a la duración, quedarían afuera tanto **Días previos a Navidad** como **La lucha**.

