



■ textos

textos

## Postulados del documental

*Documental* es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los primeros franceses que usaron ese término se referían solo al cine sobre viajes. Les daba una pomposa excusa para los exotismos agitados (y discursivos) del Vieux Colombier. Mientras, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos agitados ha pasado a incluir films dramáticos, como **Moana**, **Earth** y **Turksib**. Y con el tiempo incluirá otros tipos de cine tan distintos de **Moana**, en forma e intención, como **Moana** lo fue de **Voyage au Congo**. Hasta ahora hemos considerado que todos los films realizados en torno a la realidad son parte de esta categoría. El uso de material de la realidad ha sido entendido como la característica vital. Donde la cámara rodaba (se trate de episodios para un noticiero o de temas para revistas o de “intereses” discursivos, o de “intereses” dramatizados, o de films educativos o científicos, como **Changs** o **Rango**), el cine era documental por ese solo hecho. Desde luego, esta mezcla de géneros se vuelve inmanejable para la apreciación crítica, por lo que tendremos que hacer algo al respecto. Todas representan diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, por supuesto, fuerzas y ambiciones muy distintas en la etapa de la organización del material. Propongo así, tras unas pocas palabras sobre las categorías inferiores, utilizar la expresión documental solamente para la superior.

El noticiero en tiempos de paz es sólo una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Su habilidad está en la rapidez con la que los balbuceos de un político (que mira con aire severo hacia la cámara) se transfieren en un par de días a cincuenta millones de oídos relativamente involuntarios. Los temas para revistas (uno a la semana) han adoptado

■ John Grierson

*Cinema Quarterly*, 1932, 1933, 1934.

Incluido en *Grierson on documentary*, p. 145.

Traducción: Marisel Gruber.

el estilo Tit-Bits para la observación. Su habilidad es puramente periodística. Describen novedades en forma novelada. Con su ojo para hacer dinero (que es casi su único ojo), pegado igual que los noticiarios ante públicos vastos y veloces, evitan, por un lado, la consideración de un material sólido y escapan, por el otro, de la consideración sólida de todo material. Dentro de estos límites por lo general son films muy bien hechos. Pero diez de ellos seguidos aburrirían hasta la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común. Uno puede experimentarlo en esas pequeñas salas donde a uno se le invita a vagar por el mundo en cincuenta minutos. Sólo lleva ese tiempo –en esta época de gran inventiva– ver casi todo.

Los “intereses” propiamente dichos mejoran, y mucho, cada semana, aunque sólo Dios sabe por qué. El mercado (particularmente el mercado británico) no les es propicio. Cuando la norma es un programa de dos films largos, no hay espacio para el corto y para el Disney y para la nota de revista, ni dinero para pagar por el corto. Pero gracias a Dios, algunos de los distribuidores colocan al corto junto con el largo. Esta considerable rama de iluminación cinematográfica tiende a ser un regalo que probablemente no cueste demasiado. De allí mi asombro ante las mejoras en la calidad. Consideremos, sin embargo, la frecuente belleza y la gran habilidad de exposición en cortos de la UFA, como **Turbulent Timber**, en los cortos deportivos de la Metro Goldwyn Mayer, en los cortos de Bruce Woolfe y en los cortos sobre viajes de Fitzpatrick. Juntos han llevado la información a un nivel impensado y hasta imposible en la época de las linternas mágicas. En eso poco progresamos.

Claro que a estos films no les gustaría que se los llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfra-

ces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y hasta exponen, pero en cualquier sentido estético, rara vez son reveladores. Ahí reside su límite formal, y es poco probable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte del documental. ¿Cómo podrían hacerlo? Su forma silenciosa está recortada para su adaptación al comentario verbal, y los planos quedan arreglados arbitrariamente para apuntar a sus chistes o a sus conclusiones. Ésta no es motivo de queja, porque el film instructivo debe tener un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales del género. Se trata de un límite particularmente importante, porque más allá de los periodistas, de y de los conductores (sean cómicos, interesantes, excitantes o solo retóricos), uno comienza a introducirse en el mundo del documental propiamente dicho, en el único mundo en el que el documental puede confiar en alcanzar las virtudes de un arte. Aquí pasamos de las descripciones simples de un material de la realidad, a los arreglos, re-arreglos y formas creativas de ese material.

## LOS POSTULADOS

1. Creemos que la capacidad que tiene el cine para moverse, observar y seleccionar acontecimientos de la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y esencial. Los films de estudio ignoran esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados con fondos artificiales. El documental fotografiará la escena auténtica y el relato auténtico.
2. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un mayor caudal de material. Le dan po-

der sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que la mente del estudio pueda crear o la mecánica de ese estudio recrear.

3. Creemos que los materiales y los relatos tomados de la realidad pueden ser mejores (más reales en el sentido filosófico) que el relato actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela en especial al movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Además, el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.

No quiero sugerir, en este pequeño manifiesto de creencias, que los estudios no puedan producir a su manera obras de arte que asombren al mundo. No hay nada (excepto las intenciones mercantiles de quienes los dirigen) que impida a los estudios crecer en su estilo teatral o de cuentos de hadas. Mi argumento a favor del documental es simplemente que en el uso del artículo vivo existe *asimismo* una oportunidad de realizar un trabajo creativo. Creo también, que la elección del medio documental, es una elección tan importante y distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Trabajar con un material diferente es, o debería ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Hago hincapié en esto para aclarar que el director joven no puede, por naturaleza, realizar documentales y trabajar para el estudio al mismo tiempo.

En una referencia anterior a Flaherty señalé cómo ese gran cineasta se apartó del estudio cinematográ-

fico: cómo se interesó por la historia de los esquimales, después de los habitantes de Samoa y más tarde por los de las islas de Aran, y en qué punto el director de documental que había en él difería de la intención del estudio hollywoodense. El asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia ante al drama vivo que tenía frente a sus ojos, acomodara a la gente de Samoa en un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas. El estudio fracasó en el caso de **Moana**. Tuvo éxito (a través de Van Dyke) en el caso de **White Shodows of the South Seas** y (a través de Murnau) en el de **Tabu**. En los dos últimos ejemplos triunfó a costa de Flaherty, que se distanció de ambos realizadores.

Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así: un drama de días y de noches. Del paso de las estaciones del año. De las luchas de los habitantes para ganar su sustento o hacer posible la vida comunal. O construir la dignidad de su tribu.

Tal interpretación del tema refleja, por supuesto, la filosofía particular de Flaherty. Un exponente del género documental no está obligado a emprender la persecución, hasta los confines de la Tierra, en busca de la simplicidad de tiempos pasados o de las antiguas dignidades del hombre frente a los cielos.

En realidad, si por un momento puedo personificar a la oposición, espero que el neo-rousseauinismo implícito en la obra de Flaherty muera con a esa persona excepcional. Toda teoría sobre la naturaleza al margen, esa obra representa un escapismo, un ojo enfermizo y distante, que en manos inferiores tiende al sentimentalismo. Aunque sea rodado con el vigor de la poesía de Lawrence, fallará siempre en desarrollar



una forma adecuada al material más inmediato del mundo moderno. Porque no es solamente el tonto quien pone los ojos en los confines de la Tierra. Es a veces el poeta; a veces incluso el gran poeta, como habrá de informarlo brillantemente Cabell en su *Beyond Life*. Este es, sin embargo, el mismo poeta que, en toda teoría clásica de la sociedad, desde Platón hasta Trotsky, debe ser físicamente apartado de la República. Con su amor hacia toda época y toda vida excepto la suya, evita preocuparse en serio de un trabajo creativo en lo que se refiere a la sociedad. En la tarea de ordenar la mayor parte del caos actual, no utiliza su habilidad.

Dejando a un lado los problemas de teoría y de práctica, Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

1. El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty investiga durante un año, quizás dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato “surge de sí mismo”.
2. El documental debe seguirlo en su diferenciación entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, más precisamente, otras formas de cine que las que él elige; pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema y el método que revela la realidad de manera explosiva. Se fotografía la vida real, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.

Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, como Flaherty, buscar una forma narrativa, pasando del individuo al entorno, del entorno, transcendido o no, a los consiguientes honores del heroísmo. O se puede no estar

tan interesado en el individuo. Se puede pensar que la vida individual ya no es capaz de representar a la realidad. Se puede creer que los dolores de estómago de una persona carecen de relevancia en un mundo comandado por fuerzas complejas e impersonales, y concluir que el individuo como figura dramática autónoma está pasado de moda. Cuando Flaherty nos dice que es algo extremadamente noble pelear por el sustento en una tierra salvaje, uno puede considerar que más preocupante es la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia. Cuando Flaherty hace llamar la atención al hecho de que la lanza de Nanook se muestra solemne cuando apunta hacia arriba e inflexible cuando apunta hacia abajo, uno puede considerar, que ninguna lanza, por mucha bravura con la que sea esgrimida, podrá dominar la locura de las finanzas internacionales. Incluso uno puede pensar que el individualismo es una tradición barbárica, principalmente responsable de nuestra actual anarquía, y negar, al mismo tiempo, tanto al héroe del heroísmo decente (Flaherty) como al héroe del heroísmo indecente (el estudio). En este caso, uno sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelen la naturaleza esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo para encontrar sus honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que uno abandone la forma narrativa y que busque, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura y de la prosa, un material y un método más satisfactorio para la mente y el espíritu de la época.

**Berlín o La sinfonía de una gran ciudad**, inició la moda más actual de encontrar el material documental al alcance de la mano: en hechos que no poseen para su recomendación ni la novedad de lo desconocido ni el romance del noble salvaje en un paisaje

exótico. Representaba, levemente, el retorno del romance a la realidad.

De **Berlín** se dijo diversamente que fue hecha por Ruttmann, o comenzada por Ruttmann y terminada por Freund; ciertamente, fue comenzada por Ruttmann. Con imágenes suaves y de ritmo preciso, un tren atravesaba mañanas suburbanas entrando en **Berlín**. Las ruedas, los rieles, los detalles de la locomotora, los cables telegráficos, los paisajes y otras simples imágenes fluían en una procesión, con ejemplos similares que ocasionalmente entraban y salían del movimiento general. Seguía una secuencia de esos movimientos que, en su efecto total, creaban en forma muy imponente la historia de un día de Berlín. El día comenzaba con un desfile de obreros, las fábricas puestas en marcha, las calles llenas de gente: la mañana urbana se convertía en un hervor de transeúntes y de tranvías que se cruzaban. Había un descanso para comer: un intervalo variado, con contrastes de ricos y de pobres. La ciudad comenzaba otra vez a funcionar, y una lluvia en la tarde se convertía en un incidente importante. La ciudad detenía su trabajo y, con otra procesión aún mas agitada de tabernas, cabarets, piernas bailarinas y carteles luminosos, terminaba su día.

En la medida en que el film se ocupaba principalmente de movimientos y de construir imágenes separadas en movimientos, Ruttmann tenía razón en denominarlo una "sinfonía". Significaba una ruptura con el relato que se toma prestado de la literatura o con la obra que se toma prestada del escenario teatral. En **Berlín**, el cine fluía de acuerdo a sus energías más naturales, creando un efecto dramático con la acumulación rítmica de sus observaciones singulares. Tanto el **Rien que les heures**, de Cavalcanti, como el **Ballet mécanique**, de Leger, llegaron antes que **Berlín**, ambas obras con un intento similar de

combinar imágenes en una secuencia de movimientos que fuera emocionalmente satisfactoria. Ambas eran demasiado dispersas y no habían dominado suficientemente el arte del montaje como para crear la sensación de "marcha" necesaria para el género. La sinfonía de la ciudad de Berlín era más amplia en sus movimientos y más extensa en su visión.

Había una crítica contra **Berlín** que, por haber sido apreciada como un film excelente y por su forma nueva y sorprendente, los críticos omitieron formular y el tiempo no ha justificado esa omisión. Con todo su frenesí de obreros y fábricas y remolinos y ritmo de una gran ciudad, **Berlín** no creaba nada. O mejor, si es que creaba algo, ese algo era la lluvia que caía en la tarde. La gente de la ciudad se levantaba espléndidamente, hacía malabares en sus actividades cotidianas, se acostaba a dormir y después no surgía otro tema de Dios o del hombre que ese repentino salpicar de la lluvia sobre las personas y los pavimentos. Señalo esta crítica porque **Berlín** excita todavía la mente juvenil, y la forma sinfónica es todavía la inclinación más popular. De cincuenta proyectos presentados por principiantes, cuarenta y cinco son sinfonías de Edimburgo, de Ecclefechan, de París o de Praga. El día comienza; la gente va a trabajar; las fábricas inician su tarea; los tranvías se entrecruzan; llega la hora de comer; después otra vez las calles; algo de deporte si es un sábado de tarde; luego la noche en el salón de baile. Y así, después de que nada ha sucedido y de que posiblemente nada se haya dicho sobre nada, a la cama: aunque Edimburgo sea la capital de un país y Ecclefechan, por alguna extraña razón, haya sido el lugar donde nació Carlyle, en cierta manera uno de los mayores exponentes de esta la idea del documental.

Los pequeños episodios cotidianos, aunque hayan sido bien sinfonizados, no son suficientes. Uno debe

crecer, más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las cumbres del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de cosas, sino la de virtudes. Y ahí está el tropiezo de los principiantes. La apreciación crítica del movimiento es algo que pueden construir fácilmente con su poder de observación, y ese poder puede surgir de su propio buen gusto, pero la verdadera tarea comienza cuando aplican los fines a su observación y a su movimiento. El artista no necesita proponer los fines –esa es la tarea de un crítico–, sino que los fines deben estar allí, dando cuerpo a su descripción, dando una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida que ha elegido. Para ese efecto mayor debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía. A falta de alguna o de ambas, en su mayor grado, debe existir al menos un sentido sociológico implícito en la poesía y en la profecía.

Los mejores de los principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y muy sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea realizada. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética. Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y en especial en una época como la nuestra. La tarea del documental romántico es en comparación bastante fácil. Es fácil en el sentido en que el noble salvaje es ya una figura romántica y en que las estaciones del año han sido ya articuladas como poesía. Sus virtudes esenciales están declaradas y pueden ser aún

más fácilmente declaradas otra vez, y nadie habrá de negarlas. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y barrios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fáciles de observar. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone decir un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.

Los sinfonistas han encontrado una forma de construir los temas de la vida cotidiana en secuencias muy agradables. Con el uso de tiempo y ritmo y con la integración a grande escala de efectos sencillos, capturan el ojo e impresionan la mente de la misma forma que lo harían un tatuaje o un desfile militar. Pero por la concentración en masas y movimientos, tienden a evitar el mayor trabajo creativo. ¿Qué más atractivo (para una persona con gusto visual) que el movimiento de ruedas y pistones en la descripción de una máquina, cuando se hay poco que decir del hombre que la opera, y hasta menos que decir sobre lo que la máquina produce? ¿Y qué más cómodo si, en el corazón de uno, se evita el tema de la mano de obra mal paga y la producción sin sentido? Por esta razón tengo a la tradición cinematográfica de sinfonías como un peligro y a **Berlín** como el modelo más peligroso a seguir.

Desafortunadamente, la moda evita esos temas, como **Berlín** lo representa. Los intelectuales bendicen la sinfonía por cómo se ve y, siendo en su mayoría ricos y protegidos, la absuelven de otra intención. Otros factores ayudan a oscurecer el juicio de uno acerca del tema. La generación post 1918, en la que toda inteligencia cinematográfica reside, es apta para velar por una violenta sensación de desilusión en particular y una muy natural reacción de impotencia, en todo tipo de evasión que se presente. La búsqueda de una forma

de buena calidad representa el refugio más seguro. La objeción se mantiene, sin embargo. La rebelión de la tradición del cine comercial de quién-consigue-qué a la tradición de forma pura en el cine no es un gran sacudón como una rebelión. Dadaísmo, expresionismo, sinfonías, pertenecen a la misma categoría. Presentan nuevas bellezas y nuevas formas. Fallan en presentar nuevas persuasiones.

El enfoque imagista o más específicamente poético puede llevar nuestra consideración del documental un paso más adelante, pero ningún gran film imagista a logrado dar carácter al progreso. Con imagista quiero decir contar una historia o iluminar un tema con imágenes, como las historias o temas son narrados en la poesía: Me refiero a la suma de referencia poética a la “masa” y la “marcha” de la forma sinfónica.

**Drifters** fue una simple contribución en esa dirección, pero sólo una simple. El tema pertenecía en parte al mundo de Flaherty, porque tenía algo del noble salvaje y ciertamente muchos elementos de la realidad para utilizar. Usó, sin embargo, vapor y humo y consiguió, en cierta forma, los efectos de una industria moderna. Volviendo al film ahora, no haría hincapié en el ritmo (porque tanto **Berlin** como **Potemkin** lo hicieron antes), ni siquiera en los efectos rítmicos (aunque creo que lograron mejorar a **Potemkin** en este caso). Lo que parece haber desarrollado este film es la integración de las imágenes con el movimiento. El barco en el mar, los hombres trabajando, los hombres pescando. No se veían como simples funcionarios haciendo algo. Se veían como funcionarios en media centena de formas y cada una agregaba algo a la iluminación como la descripción de ellos mismos. En otras palabras, las tomas fueron reunidas, no sólo por la descripción o el ritmo sino por los comentarios en ellas. Uno se sentía impresionado por que trabajo duro y continuo, y el sentimien-

to le daba forma a las imágenes, determinaba las circunstancias y proveía de detalles extras que les daba color al todo. No aliento al ejemplo de **Drifters**, pero al menos en teoría, el ejemplo está ahí. Si la bravura del trabajo respetable aparecía en el film, como yo lo esperaba, no se presentaba por la historia en sí, pero por las imágenes presentes en ella. Destaco esto, no para elogiar al método sino para analizarlo.

La forma sinfónica se interesa en la orquestación de l movimiento. Ve la pantalla en término de flujo y no permite que el flujo se rompa. Los episodios y los eventos, si están incluidos en la acción, son integrados al flujo. La forma sinfónica también tiende a organizar el flujo en términos de movimientos diferentes, por ejemplo un movimiento para el amanecer, un movimiento para los hombres que van a trabajar, un movimiento para fábricas funcionando a pleno, etc., etc. Esta es la primera diferencia.

Hay que ver la forma sinfónica como algo equivalente a la forma poética de, digamos, Carl Sandburg en **Skyscraper, Chicago, The Windy City and Slabs of the Sunburnt West**. El objeto es presentado como una integración de muchas actividades. Tiene vida por todas las asociaciones humanas y por el humor de varias secuencias de acciones que la rodean. Sandburg hace lo mismo con variaciones del tiempo en sus descripciones, variaciones en el tono en que cada faceta descriptiva se presenta. No pedimos historias personales de ese tipo de poesía, puesto que el cuadro está terminado y es satisfactorio. No necesitamos pedirlo en el documental. Esta es la segunda diferencia en cuando a la forma sinfónica.

Habiendo hecho esta distinción, es posible para la forma sinfónica poder variar considerablemente. Basil Wright, por ejemplo, está casi exclusivamente interesado en el movimiento, y creará un movimiento en una furia de diseño y matices de diseños; y para aquellos cu-



yos ojos están lo suficientemente entrenados y lo son lo suficientemente bien entrenados, transmitirán emoción en miles de variantes de un tema tan simple como el transporte de bananas (**Cargo from Jamaica**). Algunos han intentado conectar este movimiento con el de la pirotecnia pura, pero nunca existió tal animal.

1. La calidad del sentido del movimiento y de los patrones de Wright son distintivos y delicados. Como los buenos pintores, hay carácter en su línea y actitud en su composición.
2. Hay un matiz en su trabajo que, a veces luego de parecer monótono, hace memorable su descripción.
3. Sus patrones tejen invariablemente, sin parecerlo, una actitud positiva para el material, que puede relacionarse con el punto 2.

Los patrones de **Cargo from Jamaica** eran más comentarios mordaces sobre el trabajo a dos peniques cada cien bultos (o como sea) que una crítica sociológica. Sus movimientos –(a) fácilmente hacia abajo; (b) horizontal; (c) arduamente hacia arriba en 45°; (d) hacia abajo otra vez– disimulan, o quizás construyen, un comentario. Flaherty dijo una vez que el contorno este-oeste de Canadá era en sí dramático. Era precisamente una secuencia hacia abajo, horizontal, arriba en 45° y abajo otra vez.

Usé a Basil Wright como un ejemplo de “movimiento en sí” –aunque el movimiento nunca es en sí– principalmente para diferenciar a los que agregan elementos de tensión, elementos poéticos o elementos de atmósfera. En el pasado he sido uno de los exponentes en la categoría de tensión con cierta pretensión hacia otros. Aquí hay un ejemplo simple de tensión en **Granton Trawler**. El barco pesquero intenta superar una tormenta. Los elementos de conflicto se crean haciendo énfasis en el desagote del cargo, las fuertes sacudidas, los agitados destellos de las aves,

los agitados destellos de los rostros entre las olas, las sacudidas y las salpicadas. El pesquero es abordado por una variedad de hombres, equipos de pesca y agua. Es abierto en una salida que incluye de igual manera a los hombres, aves y peces. No hay pausa en el flujo de movimiento, pero algo de un esfuerzo entre dos elementos opuestos ha sido grabado. En una descripción más ambiciosa y profunda, el conflicto podría haber incluido elementos más descriptivos del peso del equipo de pesca, la variedad en el barco, el funcionamiento de la máquina debajo del agua y hasta tierra, el correteo de las aves abandonadas en el vendaval. La furia del barco y el clima podrían haber llevado a tocar las partes vitales de los hombres y el barco. En la redada, el simple hecho de una ola rompiendo sobre los hombres, dejándolos esperando como si nada hubiera pasado, hubiese llevado la secuencia a un punto apropiado. La salida podría haber tenido imágenes como, digamos, aves revoloteando en lo alto, partiendo desde el barco, y contemplativas, más íntimas, reacciones en los rostros de los hombres. El efecto dramático hubiese sido más profundo por el mayor entendimiento de las energías y las acciones involucradas.

Lleve este análisis a la consideración de la primer parte de **Deserter**, que va creciendo de una secuencia de un silencio mortal a la variedad y a la furia –y al resultado– de la huelga, o de la secuencia de la huelga en sí, que acumula un silencio mortal a la variedad y furia –y el resultado– del ataque policial, y te das cuenta cómo la forma sinfónica, todavía fiel a sus métodos particulares, se entiende con el tema dramático.

El enfoque poético está mejor representado en **Romance Sentimentale** y la última secuencia de **Ekstase**. Aquí hay descripción sin conflicto, pero la descripción en movimiento es iluminada por las imágenes. En **Ekstase**, la noción de la vida renovada se da por me-

dio de una secuencia rítmica de trabajo, pero también hay imágenes esenciales de una mujer y su hijo, un joven en lo alto de la escena, rascacielos y agua. La descripción de las diferentes atmósferas de **Romance Sentimentale** se logran enteramente por imágenes: en una secuencia del interior doméstico, en otra secuencia de una mañana con neblina, agua plácida y tenue luz solar. La creación de la atmósfera, algo esencial para la forma sinfónica, puede lograrse en términos de tiempo, pero es mejor logrado si imágenes poéticas lo colorean. En una descripción de la noche en el mar, hay suficientes elementos abordo de la embarcación para crear un tranquilo y efectivo ritmo, pero un efecto más profundo puede crearse con una referencia de lo que sucede bajo el agua, o con una referencia al extraño espectáculo de las aves que, a veces en bandadas fantasmagóricas, se mueven silenciosamente dentro y fuera de las luces de la embarcación.

Una secuencia de un film de Rotha indica las diferencias entre los tres tratamientos. Describe la carga de un horno de acero y construye un ritmo magnífico con los movimientos de palas de los hombres. Creando detrás de ellos una escena de fuego, jugando con la momentánea timidez del fuego en los momentos de la carga, Rotha hubiese introducido momentos de conflicto. Podría haber pasado de esto a un terrible cuadro que mostrara lo que el trabajo con el metal involucra. Por otro lado, al recubrir el ritmo con, digamos, esa postura o con figuras simbólicas contemplativas, como lo hizo Eisenstein en **Thunder Over Mexico**, habría agregado elementos de poesía. La diferencia es entre (a) un método musical o no literario; (b) un método dramático con fuerzas en conflicto y (c) un método poético, contemplativo, y también literal. Estos tres métodos pueden aparecer

en un mismo film, pero sus proporciones dependen naturalmente del carácter del director –y sus esperanzas privadas de salvación.

No sugiero que un método sea mejor que otro. Hay satisfacciones extrañas en el ejercicio del movimiento que en un sentido son más duras –más clásicas– que las satisfacciones de la descripción poética, no importa cuan atractivas y tradicionales sean. La introducción del conflicto le da acento a un film, pero le gusta al público fácilmente sólo por los compromisos primitivos con temas físicos y peleas. A las personas les gustan las peleas, aunque sólo sea una pelea sinfónica, pero no está claro que una guerra entre elementos sea un tema más fuerte que el florecer de una flor o, por ese motivo, la llegada de un cable. Nos refiere a nuestros instintos de caza y de pelea, pero estos no necesariamente representan los campos más civilizados de apreciación.

Comúnmente se cree que la grandeza moral en el arte sólo se puede lograr, moda griega o shakesperiana, luego de delinear a los protagonistas

Esta noción es una vulgaridad filosófica. Tiene además la bendición de Kant en su diferenciación entre estética del patrón o estética del logro, y la belleza ha sido considerada inferior a lo sublime. La confusión Kantiana deriva del hecho que el mismo tenía un sentido de la moral activo pero no uno estético. De otra manera, no hubiese hecho la diferenciación. Hasta donde el gusto común interviene, uno debe ver que no mezclamos la realización de deseos primitivos y las vanas dignidades que se adhieren a esa realización con las dignidades que se le adjunta al hombre como ser imaginativo. La aplicación dramática de la forma sinfónica no es, *ipso facto*, la más profunda o la más importante. Una consideración de las formas ni dramáticas ni sinfónicas, pero dialécticas, revelaran esto más plenamente.



*Sight and Sound*, 1934.

Incluido en *Grierson on documentary*, p. 157.

Traducción: Marisel Gruber.

## ■ Uso creativo del sonido

La mejor manera para comenzar a teorizar sobre el sonido es comenzar, como lo hacíamos en el cine mudo, considerando los postulados. Aquí decimos, comenzar al principio, es un rectángulo en blanco, una tabula rasa. Aquí está la cámara. ¿Qué podemos poner en la tabula rasa, qué arte podemos desarrollar dentro de los límites de la pantalla? Al examinar nuestros instrumentos, al examinar la cámara y la moviola, pronto se volvió evidente que no estábamos limitados al ejemplo del escenario. Las perspectivas de un mundo nuevo y un nuevo arte silente se abrieron ante nosotros. Sólo para formular el método de manera más clara, revisaremos algunos de estos viejos argumentos. La cámara puede hacer mucho más que reproducir una acción realizada frente a ella. Es un instrumento creativo, si se lo maneja apropiadamente, y no sólo un instrumento de reproducción. Es luz. Puede meterse en el mundo. Nuestra pantalla, en relación, deja de ser un proscenio de una acción dramatizada. Puede convertirse en una ventana a la realidad.

Con los primeros planos, uno le da a su cámara el poder de la intimidad. Con un lente u otro, uno tiene un teleobjetivo de detalle e intimidad. Uno tiene un poder microscópico sobre la realidad.

Al introducir el elemento del ángulo, uno tiene nuevos puntos de vista, que, si son bien utilizados, pueden sumar a lo dramático, eso es decir, al poder creativo de la descripción. Poniendo la cámara alta, uno gana un poder; poniéndola baja, gana otro.

Estos eran poderes elementales que inmediatamente indicaban una dirección para el film mudo. Si consideramos las posibilidades del montaje, otros poderes se abren ante nosotros.

Podemos crear ritmos y tiempos, crescendos y disminuyendo de energía para ayudar a la exposición.

Podemos tener un detalle en medio de una multitud. Podemos mostrar parte de una calle o de una fábrica o de una ciudad.

Podemos trabajar con las imágenes para agregar atmósfera a la acción, o poesía a la descripción.

Podemos, con la yuxtaposición de tomar, explotar ideas en las mentes de la audiencia. Podemos disponer de la yuxtaposición para un efecto dramático en particular.

A partir de estas consideraciones fue concebida una teoría que gradualmente tomó al cine como ejemplo del teatro en un mundo propio.

Películas como **Potemkin**, incluso películas del Lejano Oeste, poco tenían que ver con ejemplos de teatro. Representaban un nuevo arte que dependía para sus efectos de poderes extraños para sí.

Con el cine sonoro debemos realizar el mismo proceso. Obviamente no es suficiente decir que su poder es reproducir sincrónicamente las palabras de los actores. Al principio, ver sombras hablar y cantar, oír

sonido del jamón y el huevo crepitar en la sartén, era lo suficientemente novedoso. Pero si uno estudia el tema, verá que el micrófono, como la cámara, puede hacer cosas mejores que sólo reproducir. Y así, con el montaje y el doblaje, muchas nuevas posibilidades se abren para el cine sonoro.

El micrófono, también, se puede inmiscuir en el mundo. Haciendo eso, tiene el mismo poder que la cámara sobre la realidad. Tiene el poder de llevar a las manos de artistas creativos mil y un elementos, y los millones y un sonidos que normalmente existen en el funcionamiento del mundo. Considerado sólo como un recolector de material crudo, el micrófono, como la cámara, todavía debe liberarse de los lazos con los estudios.

El material crudo, por supuesto, no significa nada en sí. Sólo cuando se utiliza se convierte en material de arte. La pregunta final es cómo hacer para utilizar el sonido de forma creativa en lugar de sólo reproducirlo.

Quizás haya que recordar el ejemplo dado por la BBC. Esta gran organización hace años que tiene micrófonos en su poder. Ha tenido una libertad sin precedentes en el manejo de efectos sonoros. Sin embargo, todavía se conforma con un uso de los micrófonos casi exclusivamente para fines de reproducción. Reproducen discursos, reproducen música, llevan a nuestros oídos a expertos de sonido de un medio u otro, pero en el proceso no han agregado nada. Para la BBC, el micrófono es sólo un mecanismo de reproducción.

Su única contribución está en el departamento de dramatización. Ahí, intentan crear efectos tomados de una docena de locaciones diferentes. Algún Napoleón en la central, presiona un botón para hacer entrar al estudio A, que comienza con algo de música. En el momento justo mezcla al estudio B y se oye cierta



conversación. En otro momento, un botón introduce el sonido a de una puerta cerrándose de golpe.

Ahora, el cine sonoro permite realizar todo esto con mayor certeza, exactitud y mayor sutileza y complejidad. Si el sonido está en cinta, uno puede, con un par de tijeras y un pote de pegamento, pegar cualquier sonido con cualquier otro. Uno puede orquestrar trozos y piezas de sonido a su gusto. También puede, al registrar, poner cualquier sonido encima de otro. Un caso sencillo es la música en el fondo y la voz en primer plano, pero, al menos en teoría, se puede tener una docena de sonidos con sus respectivas referencias al mismo tiempo. Hay que agregar a esto dos posibilidades: el hecho que la imagen está en una franja de la cinta y el sonido en otra. Obviamente se puede poner cualquier sonido o sonidos a cualquier imagen dada. Creo que estamos listos para admitir que en un principio debemos hacer que nuestro sonido ayude a lo mudo en lugar de reproducir. A veces es útil, por supuesto, escuchar lo que unas personas dicen y ver sus labios moverse, pero podemos tomar como guía que, donde sea que el sonido pueda agregar algo al efecto general, debemos utilizarlo. Nuestra regla debería ser tener la franja muda y la sonora de forma complementaria, ayudándose entre ellas. Eso es lo que Puvodkin quiere decir cuando habla de sonido asincrónico. Se refiere a lo mudo y al sonido siguiendo cada uno su ritmo, como instrumentos de una orquesta que siguen sus partes en forma separada para crear algo mayor.

El sonido puede brindar una gran contribución al cine, tan grande en realidad que puede convertirse en un nuevo arte. Tenemos el poder del discurso, el poder de la música, el poder del sonido natural, el poder del comentario, el poder del coro, el poder hasta de

crear sonido que nunca antes haya sido oído. Todos estos elementos pueden utilizarse para crear atmósfera, drama, dar una referencia poética. Y cuando uno recuerda que puede cortar sonido como puede cortar película y que uno puede orquestrar cualquiera o todos estos elementos en sincronización perfecta con la parte muda, las posibilidades se vuelven enormes. Algunos nuevos usos del sonido han estado haciéndose notar en los estudios. Hubo muchas críticas cuando Hitchcock repitió la palabra “cuchillo”, “cuchillo”, en uno de sus primeras películas. Representaba un uso del sonido que describía un lado subjetivo de la situación. Este uso se ha desarrollado mucho desde entonces. En el ejemplo de Hitchcock, la palabra, que sobresalía entre los murmullos, era simplemente una palabra que estaba en la mente de uno de los actores. En **Hell's Heroes**, palabras que se decían subjetivamente eran cortadas con palabras objetivamente dichas. En **Strange Interlude**, casi todo el tema de la película era que las personas le decían cierta cosa a los vecinos y otra diferente a ellos mismos. En teatro, donde vi desarrollarse esta técnica de O'Neill, los actores debían usar máscaras. Hablaban con máscaras las palabras objetivas y sin máscaras las subjetivas, pero la mecánica era un poco torpe. Aquí, lo que podríamos llamar el mundo del monólogo, el cine sonoro puede realizar fácilmente lo que queda fuera del poder del teatro. Significa que al drama se le puede presentar una nueva perspectiva, una perspectiva que puede darle al cine algo de poder psicológico.

Otro campo en el que las técnicas del sonido pueden desarrollarse es en los coros. Recuerdo haber visto en París, antes que apareciera el sonido, el film ruso **The Village of Sin**, y cuando se veía la escena de la cosecha, un coro de *émigrés* escondidos detrás de

la pantalla, cantó una canción rusa de cosecha. Eso era muy efectivo en esos tiempos. Cuando Creighton sincronizó **One Family**, utilizó el mismo truco para una secuencia de la pradera canadiense, y fue mucho antes que su época. También hay uso del coro en René Clair y Lubitsch: no sólo como un simple coro de fondo, sino como algo que los diferentes personajes tomaban en diferentes momentos de la acción. Un coro de René Clair es usado para el detalle de un edificio. La primera línea es cantada por un hombre que se afeita en el segundo piso, la segunda por una señora gorda que se peina en la planta baja, y así. Así, con un coro, los personajes van uniéndose y un solo clima impregna toda una locación. Lubitsch utiliza el coro de forma similar. Los personajes comienza a cantar en un tren, pero la melodía la toma el maquinista, el guardia, las ruedas que suenan en forma rítmica en las vías –hasta los campesinos de los campos al un lado de las vías. También lo hace Disney. Una secuencia musical es interpretada por los elementos más fantásticos y variados del cine mudo –y más raro, aunque más excitante, el silencio se usa como contrapunto.

Pero el hecho de impregnar imágenes mudas con un clima musical representa sólo un uso elemental de las posibilidades de un coro. En **Three-Cornered Moon** había una rápida muestra de los desempleados en Estados Unidos. La película iba de una figura desolada a otra y el sonido tomaba algunos trozos de conversaciones que revelaban la pérdida de esperanzas de las personas en las filas para el pan. Llamemos a esto un coro de trozos y piezas. Con una franja de sonido de la que se puede cortar cualquier fragmento que uno guste, no hay límites en la selección de conversaciones que uno puede construir.

Partes de conversaciones en la calle, en una fábrica, de cualquier escena o situación, pueden ayudar mucho a dar color y resaltar la descripción. Había atisbos de esto en dos films de G.P.O., **6:30 Collection** y **Weather Forecast**.

Existe otro tipo de coro. Podría llamarse coro recitado. La manera más cruda es el del comentario. Imaginemos que el comentario es realizado por un poeta, o que estamos en un coro griego y el poeta ya no describe un hecho sino que da un recitativo, que suma un efecto dramático o poético a la acción. Un ejemplo de esto existe en un melodrama hollywoodense, **Beast of the City**, que comienza con un mirada sobre el hampa en Chicago, y la cámara se movía de una vereda oscura a la otra. El recitativo en este caso, son los monótonos mensajes de radio de la jefatura de policía diciendo: “Llamando al móvil 324 324, llamando al móvil 528, 528 llamando al móvil 18 18”, etc.

No hay nada que prevenga el desarrollo de este tema recitado. En **6.30 Collection** miles de cartas se veían desfilar en una gran oficina de clasificación. El sonido era simple, puesto que nos contentamos con el sonido ambiente de lo que ahí sucedía. Podríamos haber hecho leer fragmentos de las cartas o podríamos haber contratado a un poeta para que creara verso libre sobre sus contenidos. O podríamos haber hecho que los distintos remitentes contaran fragmentos de sus cartas. Con esto no quiero decir que hubiesen sido buenos métodos para esta instancia en particular, puesto que probablemente hubiesen sobrecargado la ocasión. Mi punto es que hay diferentes posibilidades corales para desarrollar.

Hay otra dirección en la que el sonido puede desarrollarse considerablemente, las imágenes. Un gran exponente del cine mudo como Pudovkin podía siem-



pre ser reconocido por conseguir hermosas imágenes en sus descripciones. Al comienzo de **The End of St. Petersburg** hay una secuencia que describe el nacimiento de un bebé, y un niño es enviado a avisarle a su padre que se encuentra en el campo. Mientras el niño corre, una nube entra en la secuencia. En **Mother**, la felicidad de una mujer es descrita en términos de árboles que se mecen y un torrente de agua. En **Ektase** y en **Romance Sentimentale** los climas de las figuras centrales son descritos de forma similar, con la introducción de imágenes apropiadas. Los sonidos, por supuesto, no tienen el mismo significado que lo visual. Algunas de las secuencias de **Weather Forecast** demuestran cuán efectivos algunos, supuestamente irracionales, cruces de sonido pueden ser: el sonido de un avión en una toma de un mástil alto, por ejemplo. El punto es que iba vez que se comienza a quitarle el origen a los sonidos, estos pueden ser utilizados como imágenes de esos orígenes. Permite enriquecer la observación de la cámara. Por ejemplo, el barullo de los teletipos en **Weather Forecast** se asocia con una emisión de la BBC. En **6.30 Collection** el sonido de un tren que se aleja se asocia con el barrendero de la oficina de clasificación, cuando el trabajo ha acabado y las bolsas de correo ya no están. En **Cable Ship**, el sonido del cable mismo es asociado con una toma de International Telephone Exchange.

Otro curioso factor surge cuando uno comienza a separar los sonidos de sus orígenes, y es este. El ruido del avión puede no convertirse en la imagen de un avión, sino en la imagen de distancia o altura. El sonido de barco de vapor puede no convertirse en la imagen del barco, sino en desolación y oscuridad. No puedo decir hasta dónde esto puede llegar, porque recién comenzamos a concientes del uso dra-

mático y poético del sonido. El poder total de las imágenes de sonido sólo llegará si en la práctica del cine sonoro más sonidos se separen y maduren en el significativo especial que creo que está latente en ellos. Al tratar de esta forma a los coros, las imágenes y los monólogos, sólo intento dar un gran pantallazo de las nuevas posibilidades. La práctica tiene el hábito de explorar todas las teorías y generalizaciones. Lo principal es que el sonido debe cumplir con el mudo, y el mudo con el sonido. Esto no quiere decir una película muda con sonido agregado. Es un nuevo arte –el arte del sonido en el cine.

En **Pett and Pott** de Cavalcanti la relación entre el sonido y el silencio era tan estrecha, que el film fue considerado de histórica importancia en el desarrollo del cine sonoro. Ciertamente, ninguna película sonora dependió tan poco de ejemplos en las escenas. La música fue escrita para crear el clima del tema. El sonido convirtió el llanto de una mujer en el silbido de una maquinaria. El recitado se utilizó en la escena del tren en lugar de los usuales sonidos de las ruedas en las vías. La película ilustra como un comentarista –una voz de Dios en última instancia– podía ser efectivo en una ficción. Otros efectos incluían la unión de una banda de tambores y flautas con una pelea doméstica, y se veía el efecto dramático que se lograba cortando de una secuencia de sonido a otra.

El cine sonoro está relacionado con el teatro, y aunque veamos u oigamos muchas variantes, no representa ninguna separación fundamental del drama dialogado del teatro. Sin embargo esta separación debe realizarse. El cine documental será pionero en el cine si emancipa al micrófono de los estudios, y logra demostrar, con el montaje y la re-grabación, cuántos otros usos dramáticos del sonido pueden lograrse.