

■ ensayo

ensayo

Para terminar de una vez por todas con esta cuestión del documental

Cuando alguien encara la realización de una película, no se plantea, o no debería hacerlo, ninguna pregunta sobre si lo que está haciendo es un documental o una ficción. Simplemente hace el film que se le ocurre. Esa ocurrencia obedece a la idea de cine que tiene el cineasta en ese momento, a lo que, para él, está detrás de la palabra cine, y así, naturalmente, sin pensarlo, le sale un documental o una ficción.

Documental y ficción no son dos tipos de cine, sino dos palabras que simplemente designan dos tipos de materiales que debe manejar el cineasta. En un caso los materiales pertenecen al orden de lo real, existen independientemente de que con ellos se haga una película o no, existen antes y después de la película. En este caso el film resultante se llama documental. El otro tipo de material es inventado, imaginado por el cineasta y solo existe para ser filmado, solo existe en el film, para el film. En este caso la película se llama ficción.

Ambos materiales son diferentes y exigen, cada uno de ellos, la utilización de técnicas adecuadas para enfrentarlos, para manejarlos, para hacer con ellos una película. Por ejemplo si uno filma a un hombre

político subiendo una escalera, rodeado por sus simpatizantes que lo vitorean, resultaría insensato pedirle a ese político que repita esa subida para que se lo filme otra vez, mejor, con otro plano. Esta manera de encarar la situación (al pedirle al político que repita algo), resultaría por el contrario la adecuada en una ficción, con un actor interpretando el rol del hombre político. Para poder filmar, con un político «real», nuevamente esa subida de escalera en medio de seguidores entusiastas, para hacer una «retoma» de esa situación, habrá que esperar la próxima situación «real» parecida a la que se quiere volver a filmar, que se producirá el día después, o dentro de un mes, o un año, y filmarla en ese momento.

Me permito contar mi experiencia personal. En 1962 empecé a estudiar en el Instituto de cinematografía de la UNL, en Santa Fe, y cuando dos años después realicé mi primer film, **Gaitán a casa**, lo hice sobre una idea de Juan José Saer (unas pocas líneas escritas por Saer que sirvieron para escribir el texto en off que acompaña las imágenes). Ese cortometraje de una decena de minutos, era una película de ficción: el conscripto que tenía un día de franco e iba

a pasarlo en la casa de los padres, que vivían en la costa, era interpretado por un joven que vivía en la zona, mientras que sus padres eran actores de teatro santafesinos. Cada una de las situaciones era filmada con el control que es característico del film de ficción: los personajes seguían las indicaciones que se le hacían, se repetían las tomas las veces que se consideraba necesario.

Un año después realicé el film de Tercer año del Instituto, que debía ser un documental, porque el Instituto era una escuela de cine documental, y ese cortometraje, que se llamó **Días hábiles**, mostraba a un empleado público en su trabajo y luego en su casa, comiendo con su mujer y sus hijos. El lugar de trabajo era real, una oficina del Ministerio de Agricultura, pero todo el resto era ficción: un actor interpretaba al empleado, otros actores o familiares míos eran compañeros de oficina, esposa, hijos.

En los años sesenta tuve una idea para hacer una película: un joven rafaellino termina la secundaria y va a Santa Fe a estudiar en la universidad. Esta idea, que tenía evidentes elementos autobiográficos (hacía unos años yo había hecho lo mismo que ese perso-



naje), conducía a un film de ficción: no se me ocurría que pudiera ser de otra manera. Pero cuando más de cuarenta años después, en 2011, filmé **Rafaela**, uno de cuyos ejes es la situación de los jóvenes rafaelinos que terminan la secundaria, entonces todo había cambiado: se me ocurrió manejar materiales que conducían esta vez a realizar un documental. Así, después de asistir a alguna clase, que filmamos, estudiantes de 5° año de varias escuelas rafaelinas, conversaban conmigo explicando lo que pensaban hacer. De la misma manera un grupo de hombres y mujeres de cierta edad (entre los cuales yo me encontraba), festejaban los cincuenta años del final de la secundaria y algunos de ellos contaban lo que habían hecho hacía cincuenta años, cuando terminaron la secundaria.

AL DOCUMENTAL SE LLEGA

Se ha dicho que el cine nació documental. Y eso es en parte cierto: eran obreros los que salían de la fábrica, y el tren llegaba a Lyon. Pero si tomamos estos dos ejemplos, podemos ver que las cosas son un poco más complicadas. Sabemos que la salida de los obreros fue filmada tres veces, y que las «retomas», como sucede en todos los documentales, seguramente fueron realizadas en otra salida «real», en momentos diferentes (en invierno, en primavera, en verano), ya que las vestimentas difieren mucho de una a otra toma, y esas repeticiones obedecían a razones narrativas. Por ejemplo, en la última toma, que fue la elegida para ser presentada en la primera exhibición pública, al comienzo las puertas se abren y al final se cierran, cerrando así el relato.

Cierta vez un crítico francés dijo que el elemento verdaderamente documental que hay en la salida de los

obreros, elemento incontrolado que procede, sin duda, de lo real, no son los obreros (sobre los cuales se ejerce cierto control, al hacer las «retomas», por ejemplo), sino un perro que va y viene en el cuadro. Hay algunos ajustes de realización que se producen durante la filmación de las tres tomas: en las dos primeras aparece un carro tirado por caballos que, por el contrario, no está en la tercera, donde sí está la apertura y el cierre de las puertas. Ese carro detiene la narración, o al menos desdibuja el tema central: la salida de los obreros.

En la llegada del tren hay otro elemento que complica también la relación del documental con los elementos que pertenecen a lo real: es el encuadre, resultado de la utilización del plano fijo.

Al comienzo de la toma, con el tren acercándose desde el fondo, el encuadre está como desequilibrado, volcado hacia la izquierda, y después se ve que ese encuadre estaba preparado para la segunda mitad de la toma: la parte del encuadre al comienzo vacía es ocupada por el tren que se detiene, y por los pasajeros que bajan del tren.

En ese plano fijo, inadecuado para la parte inicial de la toma, puede advertirse que lo que iba a suceder estaba «previsto». Se podrá objetar, con robusto sentido común, que no es difícil prever que el tren se va a desplazar sobre los rieles, pero es sobre todo en el desplazamiento de los pasajeros, que bajan y luego se acercan o alejan de la cámara, o atraviesan el campo, donde se puede constatar la previsión de lo que va a suceder.

No hace mucho escuché hablar a un amigo del carácter escandaloso de un travelling en un documental que realicé (no una simple cámara en mano tratando de seguir una acción, sino un verdadero tra-



velling, con carro y rieles, lo que significa un trabajo de preparación que se supone es más adecuado a la ficción). Trabajando sobre la previsión, el travelling solo puede hacerse cuando se sabe (no globalmente, sino en el detalle), lo que va a suceder.

Es cierto que tanto el plano fijo que, de alguna manera, se anticipa a la acción, como el travelling, evidencian ese control que al documental (en función de los materiales que maneja), le resulta difícil conseguir.

Debería aclararse que el travelling no es algo propio o exclusivo de la ficción, sino que, simplemente, es un procedimiento cinematográfico, algo que pertenece al campo del cine, y que puede ser entonces utilizado tanto en un documental como en una ficción, y que la única diferencia es que al documental le resulta más difícil realizar un travelling.

Pero abandonemos el comienzo de la historia del cine, y vayamos al comienzo del «cine documental». Todos están de acuerdo con que, si bien, gracias a los obreros y al tren, puede decirse que el cine nació documental, solo en 1922, con **Nanook**, de Flaherty, se produce realmente el nacimiento del cine documental. Pero **Nanook**, paradójicamente, establece, con los materiales que pertenecen a lo real, una relación ambigua, agrídulce.

Nanook es un esquimal, y esa es su familia (en **El hombre de Arán** la situación se complica, ya que se sabe que la familia, en la realidad, no es tal). Pero los problemas mayores se plantean en la representación de lo real que construye Flaherty. A Flaherty se le ocurre, o le sale, un film parecido a todos los films, a cualquier film. Es cierto que filma en el lejano norte canadiense, pero filma como si estuviera en estudio, llegando al extremo de cortar por la mitad el iglú, para poder filmar en su interior. Además cuenta en el

film que Nanook corre el peligro de morir de hambre, pero el solo hecho de ser filmado excluye la posibilidad de que el peligro sea real. Se sabe, incluso, que en realidad Nanook murió de hambre, años después de ser filmada la película, y entonces, claro, no había ninguna cámara filmando esa muerte, esta vez sí, real. Nadie podría acusar a Flaherty (por haber cortado el iglú por la mitad, o por contar un peligro de muerte «de ficción»), de traidor a una cierta idea de documental, porque él, el primer documentalista, hace como todos los documentalistas han hecho, y harán: hace cine, y ninguno de los procedimientos, herramientas y materiales cinematográficos, le está vedado.

Es curioso, además, que los otros dos films fundadores del cine documental, **El hombre con la cámara** y **Berlín sinfonía de una ciudad**, mantengan con los materiales reales una distancia sorprendente. Debido a los numerosos efectos visuales puede pensarse que nada de lo que muestra el film de Vertov se ve así, en la realidad. Pensemos en la imagen del hombre con la cámara sobrevolando la ciudad, o la hilera de butacas abriéndose y preparándose para la función. En **Berlín...** los materiales reales están doblegados por la construcción musical (recordemos la secuencia inicial, con el tren llegando a la estación). De manera general puede pensarse que los tres grandes films fundadores del documental son documentales, pero no lo parecen. Esta situación del documental que podemos llamar clásico va a ser modificada, 30 años después, por algunas películas que van a estructurar lo que puede ser llamado documental moderno. Pero antes, como sucede con casi todos los problemas planteados por el cine, para que la cuestión del documental fuera planteada con precisión, fue necesario esperar la llegada de Orson Welles.



El noticiero de **El ciudadano** no es un chiste. Welles, que no olvidemos va a filmar poco después un documental ortodoxo sobre el carnaval de Río y un documental «a la Flaherty» sobre la hazaña de los jangadeiros que unen el norte de Brasil con Río, se plantea, nada ingenuamente, cómo se pueden filmar los hechos reales.

En ese sentido Welles no solo es, por una parte, el padre de los falsos documentales (una de cuyas expresiones autóctonas es **La era del ñandú** de Carlos Sorín), sino también el inspirador de lo que puede llamarse el cine documental moderno.

El cine documental siempre llega tarde. El lenguaje del cine clásico se estructura en la década del 10 al 20, sobre todo gracias a Griffith, mientras que el lenguaje del documental clásico, el de Flaherty, se estructura, como hemos visto, en la década del 20 al 30. Y mientras el cine moderno nace a partir del 40 (**El ciudadano**, Renoir, el Neorrealismo), el documental moderno se consolida a fines de los 50. El documental llega tarde, o, dicho de otra manera, al documental se llega.

Hay dos momentos del Noticiero de **El ciudadano** que establecen claramente el problema de filmar lo real. El primero es la toma de Hitler con Kane, en el balcón. No solamente la cámara no sube al balcón, sino que esa posición marginal se traduce en un en-

cuadre desequilibrado, con una mitad derecha ocupada por personajes que no se sabe quiénes son y no se ve bien qué hacen.

El otro momento es el de Kane llevado en silla de ruedas por el parque de su mansión. Filmado desde el exterior del parque, a través de las rejas (Welles recrea la situación del reportero que no puede entrar al parque), vemos a Kane como si nos encontráramos ante hechos verdaderamente reales: incontrolables, irrepetibles, irreversibles. Los 4 films que establecen las bases del documental moderno (**Días previos a Navidad, Primarias, La lucha y Crisis**), no van a fingir que no pueden subir al balcón o entrar al parque: no pueden hacerlo, y cuando puedan, lo van a hacer. El espectáculo de catch va a ser filmado desde donde se pueda, y se va a desarrollar como si no hubiera ninguna cámara. El trajín del candidato Kennedy va a ser filmado, incontrolable, irrepetible. Los 4 films van a delimitar el territorio del documental tal cual aún hoy se plantea. De tal manera, como la mujer del César, el cine documental moderno no sólo es documental, sino que también lo parece.

Y ahora podemos volver a la frase inicial: al hacer un film nadie se pregunta si lo que está haciendo es un documental o una ficción. Y está bien que no se lo pregunte: ingenuamente, sin pensarlo, uno hace el film que se le ocurre, o que puede.



Cuestión de principios

«Voy a definirlo de la manera en que se definen las cosas que no se pueden definir: mediante la cobardía del ejemplo. F.P.»

JUAN JOSÉ SAER (Copiado por él en uno de sus cuadernos)

Mi última película se llama **Rafaela**. [Este texto fue escrito en 2013] Fue filmada durante 2011, el montaje llevó otro año y el resultado es un documental de 1 hora 46 minutos.

Ya en ese dato (la duración) comienza a plantearse un problema que podría ser enunciado de la siguiente manera: tengo ciertas ideas o preferencias en el campo del documental, que han sido enunciadas en varios ensayos, pero en **Rafaela** he aplicado ideas o preferencias contrarias. He actuado, de alguna manera, en contra de mis principios.

Comencemos con la duración. El documental, se sabe, dura lo que tiene que durar, no tiene ninguna obligación. Grandes documentales duran 30 minutos o 9 horas. Esta disparidad señala tanto la libertad que tiene el documental en relación al mercado, como su marginalidad.

Hay algunos documentales argentinos en los cuales se produce una hipertrofia de la duración: son más largos de lo que deberían. Pienso en **Fotografías** de Andrés Di Tella, donde las digresiones desdibujan el tema central. Porque la duración es, en este y en otros casos, no solamente una cuestión de minutos: es como si el cineasta no entendiera muy bien qué película está haciendo, como si estuviera distraído, como si se distrajera, mirando a izquierda y derecha, y considerara, por otro lado, que todo lo que se le ocurre no solo debe ser obligadamente filmado, sino también conservado en el montaje final. Ante **Foto-**

grafías uno puede legítimamente pensar que la película está en realidad dentro de lo que estamos viendo, que el trabajo de montaje recién ha comenzado. Que no se trata de cuestión de minutos se puede ver por lo siguiente. Mientras **Fotografías**, es cierto, dura 1 hora 49 minutos, y es entonces un largometraje más bien largo, la misma objeción, la de ser más largo de lo que debería, puede hacerse a un film que dura poco más de 1 hora. **AB**, de Iván Fund y Andreas Koefoed dura 67 minutos, e incluso podemos pensar que ya su primera parte, la que realizó Iván Fund, es mucho más larga de lo que debería. Y la sensación que tenemos de que es un film demasiado largo no se debe a que nos encontremos, como en **Fotografías**, con digresiones que demoran el relato. Aquí se plantea otra cuestión: la primera persona en el documental. De manera explícita en **Fotografías**, donde Andrés Di Tella se muestra todo el tiempo, y de manera implícita en **AB**, donde Iván Fund aparece como instancia de filmación de hechos insignificantes, que solo aparecen calificados por el hecho de que son filmados por él (la peregrinación de las dos chicas con los gatitos aparece dignificada por el hecho de que alguien la considere digna de ser filmada, y luego mostrada), en estos films la primera persona del cineasta invade toda la pantalla. Hay aquí una «inocente» visión de las cosas que supone, ingenuamente, que todo lo que existe en el mundo puede, debe, ser filmado.

Es cierto que grandes films documentales lo son, en parte, porque suponen una ampliación del campo de lo decible, de lo mostrado, pero una vez delimitada esa «nueva» parcela de la realidad, su mirada es precisa, intensa, concentrada; no se distraen.

Tomemos el ejemplo de **La lucha** que, es cierto, anexa al territorio del documental hechos y materiales no calificados, poco nobles: lo que sucede en un espectáculo de catch. Pero una vez instalado en el nuevo territorio se aposentan en él, se apoderan de él. Basta ver las dos maneras de ver el catch, que el film desarrolla, no una, las dos, una después de otra: el combate genérico hecho de todos los combates, que acompaña la música de Bach, y el combate singular, con sonido directo, que enfrenta a Carpentier y su compañero contra los Canguros, match cuyas cambiantes peripecias son desarrolladas detalladamente. Un párrafo aparte merecen los documentales argentinos que pueden ser calificados de «analfabetos», cuyos responsables parecen no solo no haber hecho nunca un documental, sino que hasta parecen ni siquiera haber visto alguna vez un documental. (No me refiero a los objetos que pasan los canales de cable documentales, como **Animal Planet**). Solo así pueden trabajar teniendo como referencia no a algún documental o documentalista en particular, sino a los productos televisivos de carácter más o menos periodístico. Pienso, por ejemplo, en films como **Fuerza Aérea S.A.**, de Enrique Piñeyro, cuya referencia parece ser, efectivamente, C.Q.C., el programa televisivo creado por Mario Pergolini.

Muchos documentales, entonces, duran más de lo que deberían, y eso debido a múltiples razones: porque su desarrollo está lleno de digresiones, o si no, porque consideran que todo lo visible merece ser

mostrado, o porque no se dan cuenta de lo que están haciendo. De una o de otra manera se distraen y así son sumergidos por lo real.

Volviendo a mi documental **Rafaela**: detesto los films que por una u otra razón son demasiado largos, y sin embargo he hecho un film que dura 1 hora 46 minutos, es decir un film «largo».

Por lo que ya he dicho de **Fotografías** puede pensarse que también detesto la primera persona en el film documental. En ese y en otros casos, ese cineasta cuya persona merodea todo el film aparece como una especie de fantasma que nos cuenta peripecias no siempre interesantes del trabajo de realización del film. A veces viene a llenar huecos que, de esa manera, no hace más que hacerlos quedar en evidencia. «¿Dónde estarán aquellos lugares?», se pregunta Cristian Pauls en **Por la vuelta**, mientras deambula, desorientado, por la ciudad.

Hay ciertos documentales en los cuales, sin embargo, la primera persona es necesaria, porque es el elemento gracias al cual el film existe. Pensemos en **Bloody Daughter**, de Stéphanie Argerich, la hija de Martha Argerich. Gracias a que Stéphanie es quien es, esa película es posible. La primera persona no solo aporta imágenes, sino que es capaz de plantear problemas dramáticos (la situación increíble de la primera hija de Martha, por ejemplo), haciendo así funcionar el relato. Así que también detesto la primera persona en el documental, y sin embargo en **Rafaela** aparezco frecuentemente, ya desde el comienzo, con la foto de la fiesta de final de la secundaria, junto a mis compañeros, y después estando en el plano, o conversando con los estudiantes que ellos sí, están en el plano.

Hay un tercer elemento que detesto, y que sin embargo utilizo frecuentemente en **Rafaela**: la entrevista.



Hace casi 30 años, en el documental **La casa de al lado**, por última vez utilicé de manera metódica la entrevista: familiares de desaparecidos contaban las circunstancias en las que se produjeron esas desapariciones. En el film siguiente **Reverendo**, había una sola pregunta que se le hacía al protagonista, un predicador que hablaba sobre sus planes futuros: una especie de seminario en Córdoba que parecía una estación espacial. Eso era todo. En **Candidato** no había ninguna entrevista al político que quería ser gobernador de Santa Fe cuyo deambular filmamos. En **Miradas sobre Santa Fe**, hay un momento en el cual Pipi Lucero nos hablaba de Fernando Espino. Y eso se debía a que ya no podíamos seguir a Espino en sus «acciones» porque había fallecido.

Porque allí está lo principal: prefiero seguir las acciones de los personajes de mis documentales, y no registrar lo que dicen. Pienso que de esa manera se definen de la mejor manera, por sus acciones. Pero, claro, cuando se trata de ver qué es todo lo que pasó en los 50 años que van desde el momento de terminar la secundaria y el momento de filmar **Rafaela**, la única manera de saberlo es que alguien lo diga, y que el film lo escuche. Y cuando se trata de saber lo que los jóvenes estudiantes que están terminando la secundaria piensan hacer, la única manera de enterarse es que lo digan, se lo digan al film.

Así **Rafaela** está llena de entrevistas. Espero que mi desconfianza hacia la entrevista aparezca en un elemento que supongo se percibe en el film: no siempre lo que se dice es la verdad, o al menos en varios casos lo que dice el personaje está contradicho, o al menos matizado, por lo que sabemos fuera de eso que escuchamos. Uno se pregunta si mi compañero de secundaria que ha sido teniente coronel retirado dice la verdad, y lo

mismo pasa con el joven que dice que quiere estudiar comunicación social en Rafaela, pero en la conversación termina por confesar que lo que quiere es, en realidad, estudiar música en Santa Fe. (El epílogo lo mostrará estudiando, efectivamente, música en Santa Fe.) Espero que en **Rafaela**, y a pesar de la abundancia de entrevistas, no se perciba ninguna inocente, ingenua, ignorante confianza en lo que dice un personaje.

Finalmente la entrevista plantea en el documental una situación enigmática. Si lo que definía al material de ficción era que solo existía para ser filmado, que solo existía en el film, para el film, entonces la entrevista es un material de ficción. Una entrevista solo existe porque se filma. (Confieso que en **Rafaela** las conversaciones con mis compañeros de secundaria mostraban situaciones que nunca habían sido planteadas en la realidad. Nunca tuve con mis compañeros de escuela conversaciones tan completas, tan íntimas como las que aparecen en el film.)

Es paradójico que la entrevista, que es síntoma de documental (y en consecuencia es una prueba de que eso que vemos es real), sea un material que pueda asimilarse al material de la ficción. Pero es cierto que la técnica que se pone en funcionamiento es idéntica a la de la ficción: se elige el lugar, el plano, la materia que se va a desarrollar en la conversación. La conversación es incontrolable, es cierto, pero todo el trabajo conduce a tratar de obtener eso que se quiere obtener, esa especie de diálogo de ficción que uno tiene escrito en la cabeza, y uno va a hacer todo lo posible para que esas palabras que están en la mente del cineasta, sean pronunciadas por el personaje que está frente a la cámara. En esa mezcla entre diálogo previsto, y palabras imprevisibles pronunciadas por el personaje, está la «verdad» de la entrevista.