



Lars von Trier

La difusa línea entre el documental y la ficción

Olga Castaño Martínez

Siempre hemos considerado que el documental y la ficción

son dos posibilidades expresivas del cine que van por caminos diferentes: la una representa la realidad objetiva, y la otra, la realidad expresada a partir de la imaginación del ser humano sobre diferentes realidades. Es decir, la realidad al ser expresada desde la ficción cinematográfica está intervenida o mediada por la intención del realizador, está planeada y construida; en cambio el documental es poco intervenido, trabajado sobre la base de la objetividad, pues es el que ofrece un testimonio más cercano a la realidad, debido a la relación directa con los hechos que se le presentan al realizador para captar con su cámara.

Desde los inicios del cinematógrafo esa difusa línea se ha planteado en discusiones teóricas, realizaciones, definición de los géneros, cercanía o lejanía con la realidad representada, objetividad, intencionalidad, punto de vista, estructura, estética.

En 1930, John Grierson planteaba que el documental es la representación creativa de la realidad, y consideraba a Robert Flaherty el padre del documental. Esa definición de "representación creativa" integraba conceptos de libertad en la selección, estructura, puesta en escena y montaje del material fílmico del documentalista.

El padre del documental difuminó con su primer trabajo: *Nanook el esquimal*, esa línea que separa al simple documento cinematográfico de la ficción, al

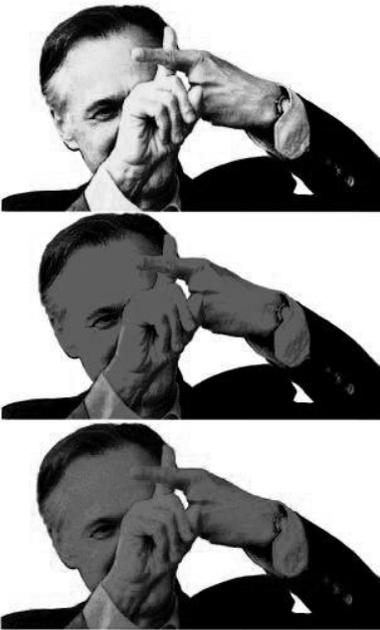
utilizar elementos dramáticos más cercanos a este género. Siendo explorador de minas, se le presenta la posibilidad de conocer las costumbres de un pueblo totalmente olvidado: Port Harrison, al este de la Bahía de Hudson. Su patrón le recomienda llevar una cámara de cine, y para manejarla adecuadamente debió tomar algunas clases. Durante dos años estuvo viviendo con los esquimales, conociendo la dura lucha con la naturaleza y realizando acciones de supervivencia como la pesca y la elaboración de los *igloos*, pues los habitantes de Port Harrison eran descendientes de pueblos nómadas. Su intención inicial fue la de llevar en imágenes el conocimiento de estos personajes totalmente desconocidos al mundo social y cultural de la sociedad norteamericana. En el proceso de montaje de las principales escenas se quemó gran parte del material recopilado; sin embargo, una parte se salvó y diferentes públicos, seleccionados entre familiares y amigos, pudieron ver una película montada sin mayor orden o coherencia.

Lo anterior hizo cambiar la concepción e intencionalidad de Flaherty frente a su trabajo fílmico y en un segundo viaje con su esposa, y equipado con dos cámaras y un rudimentario laboratorio para el revelado y secado, pudo captar, con más intención organizativa, algunas de las escenas del pueblo esquimal, y sus personajes participaron activamente en la puesta en escena de varias de las secuencias filmadas:



Robert Flaherty, *Nanook el esquimal*, 1922

ayudaron al revelado, miraron los *rushes*, y se convirtieron en los participantes activos del documental. Por ejemplo, las escenas de la construcción del *igloo*, las del grupo de personajes que intentan dirigirse a la pesca, son acciones planeadas, organizadas de antemano en un común acuerdo de Flaherty con el grupo de esquimales. Lo más importante fue el segundo montaje de esta obra, trabajado desde una perspectiva dramática y narrativa; con un concepto poético se filmaron las diferentes escenas de Nanook con su familia en el desplazamiento por el ártico, las dificultades para su supervivencia, el cuidado de los hijos, la comida después de la caza. Este primer documento etnográfico fue compuesto en algunas de las escenas para darle mayor dramatismo al relato, sin distanciar mucho el verdadero sentido antropológico y cultural de los habitantes del norte.



Soy el déspota, el despótico, el convulso, el ansioso, el traidor, el tendencioso, el cínico, el burletero, el pufetero, el embustero. El formidable, el presuntuoso, el licencioso, el arrogante, el insurgente, el insolente, el estridente, el putrefacto, el inmundado. El patán, el cornudo, el lúbrico, el réprobo, el renegado, el prepotente, el diforme, el espectriforme, el anonadador, el calumniador, el embaucador, el deicida, el perverso, el siniestro, el execrable, el irascible, el turbulento, el heterodoxo, el hirsuto, el aguafiestas. Soy el que soy. Soy Caín, soy Judas, soy Sargón, soy Nabuconodosor, soy Hitler. Soy el chagal de Pío Doce y Pablo Sexto. ¡Y ay del que se me oponga!

LA DESAZÓN SUPREMA

Retrato incesante de Fernando Vallejo

Un documental de Luis Ospina

Desde un principio, el documental traspasa el canon del documental como obra que refleja fielmente la realidad, como André Bazin planteaba: "En el cine solo se puede hablar de una *representación* de la realidad. El problema estético comienza con los medios de esa representación..."¹ Y esos medios de representación utilizados por el documentalista han remitido, en todas las épocas, a una intervención en su obra mediada en las diferentes facetas de la realización cinematográfica: en la

preproducción, en la realización y en el montaje. Esta intervención cambia según las intenciones del realizador, las calidades y posibilidades técnicas del momento, las concepciones estéticas y narrativas y, en algunas ocasiones, según las exigencias del movimiento o escuela en la que está inscrito el documentalista.

Igualmente, los documentalistas se sirven de los medios técnicos y estéticos para su intervención creativa, la cual puede apreciarse en el ritmo dramático de los vanguardistas: Dziga Vertov y Walter Ruttmann, en el punto de vista documentado de Jean Vigo, o en el cine de observación de Richard Leacock: la cámara espontánea y el montaje dramático del *Cinema Verite* norteamericano con Robert Drew, la cámara que interviene y provoca de Jean Rouch en su *Cine directo*, el compromiso social del *Free Cinema*, los manifiestos de compromiso expresado en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, por citar solo algunos.

De la misma manera, casi la totalidad de las escuelas y movimientos de un cine realista tiene, en mayor o menor medida, elementos documentales. Así, por ejemplo, la obra de Luis Buñuel con sus filmes *Las Hurdes, tierra sin pan* y *Los olvidados*, o la obra documental de Marcel Carné y de Jean Vigo en el realismo poético; el montaje, la improvisación y la puesta en escena de la *Nouvelle Vague*; el *Cinema Verité* con su fotografía espontánea, *Dogma 95*, con el claro rechazo a todos los

¹ BAZIN, Andre, *Qué es el cine*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966. p.147.

artificios técnicos, los escenarios y actores naturales del Neorrealismo italiano, con su punto de partida de su gran ideólogo Cesar Zavattini: “Contar la realidad como una historia y no una historia como que fuera una realidad”.

Cada vez más la ficción se llena de elementos documentales y los documentales de elementos de ficción. Es como si la obra cinematográfica quisiera borrar los límites para su creación y recrear su verdad desde cualquier perspectiva. Es más un requerimiento narrativo o estético que ontológico. Como lo expresaba André Bazin: “...Hacer las cosas verdaderas, mostrar la realidad, toda la realidad, nada más que la realidad es quizás una honorable intención. Pero expresado en estos términos no va más allá del plano moral”.

Olga Castaño Martínez es documentalista y docente. Actualmente coordina el Pregrado en Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.