



El Hombre de la Cámara – Dziga Vertov (1929)

El registro y la estilización

Desde sus comienzos como tecnología, el cine se incorporó funcionalmente al servicio de la investigación científica, aunque muy pronto demostró un potencial ineludible para la industria del entretenimiento, sumamente más rentable para el propio crecimiento del medio. Estas dos tendencias se diversificaron en expansiones que podríamos desglosar en una corriente documental por un lado, y la corriente del drama o ficción por el otro.

El registro documento.

Por la capacidad e inmediatez del registro de la realidad, el cine se adaptó orgánicamente a la dinámica de las expediciones científicas, acostumbradas a su vez al trabajo en equipo.

Robert Flaherty dirigió *Nanook el esquimal* (1922) visitando por más de dos años una tribu del Polo Norte. El film fue cuestionado por su falta de rigurosidad científica, Flaherty incluyó convenciones del cine dramático, un montaje organizado por una trama impuesta con acumulación de acciones estructuradas como guión, la "recreación" de sucesos de la vida cotidiana de la tribu como la cacería, por ejemplo, y hasta un "final feliz". Asimismo, los planos eran ensayados e interpretados en una puesta en escena. El ejemplo crucial queda plasmado en los planos que muestran la vida doméstica dentro del Iglú, que fueron filmados en un Iglú construido a medias como un set de filmación para la ocasión.



Epígrafe: Corte de un igloo, una imagen para el estudio científico de la forma de vida de los esquimales. Un ejemplo del punto de observación tomado por Flaherty. Circa 1900 – 1923.

Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Igloo#mediaviewer/File:Igloo_inner.jpg

Todos estos ingredientes en *Nanook* hicieron surgir cuestionamientos respecto a la "neutralidad" u "objetividad" del documental. Categorías como "objetividad", de uso frecuente en las disciplinas científicas, fueron desde el comienzo profusamente utilizadas con atribución moral en discusiones relativas al punto de vista del documentalista. La cámara o máquina de mirar se vuelve en este momento histórico un instrumento ético ideológico, que no volverá a recuperar su inocencia nunca jamás.

"Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, es decir, la máquina, yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. Yo atravieso las muchedumbres a gran velocidad, yo precedo a

los soldados en el asalto. Liberado de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo. El cine dramático es el opio del pueblo. Abajo los reyes y las reinas inmortales del velo. ¡Viva la grabación de las vanguardias en el interior de su vida de cada día y de su trabajo! Abajo los guiones-historias de la burguesía. ¡Viva la vida en sí misma! El objetivo de los Kinoks es filmaros sin molestaros. ¡Viva el cine-ojo de la Revolución!”. Manifiesto Grupo Kinoki (Cine -Ojo), liderado por el realizador ruso Dziga Vertov (1896-1954)



Epigrafe: *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov

Fuente: Captura del Film.

“Yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo.” Es el registro en sí mismo, como máquina de captura, el que es elevado al centro del debate por el Grupo Cine-Ojo, ofreciendo una alternativa a la discusión sobre la supuesta objetividad documental, que al fin y al cabo termina personalizada en la mirada del autor-director como figura excluyente incluso sobre el “objeto documental”, sea una tribu esquimal o el retrato de una ciudad.

Esta identificación individualista del cine burgués era rechazada con un cine ideológicamente comprometido con la revolución proletaria. Pocos años después de Nanook el esquimal y de la revolución rusa el Grupo Cine-Ojo rechaza el cine “dramático” y se diferencia del procedimiento de otros documentalistas.



Epigrafe: *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov

Fuente: Captura del Film.

Lo que nos interesa aquí, más allá de la coyuntura histórica que no podemos analizar con detenimiento en este espacio, son las innovaciones técnicas y formales aportadas por el Grupo Cine-Ojo. En 1927, Walter Ruttmann filmó “Berlín, sinfonía de una ciudad” inaugurando un género documental y afianzando lazos con el cine experimental que venía practicando. El montaje entendido como un movimiento musical, susceptible de ser disruptivo o arrítmico y las sobreimpresiones en cámara y moviola, le daban al film una materialidad plástica.

Dziga Vertov asimila este arco de recursos expresivos para la obra más reconocida de esta vanguardia, el film “El hombre de la cámara” (1929), que profundizó el camino iniciado por Ruttmann. La sinfonía de una ciudad está presente en todo el film, pero la inclusión como personaje protagónico del cameraman del título (hermano de Vertov en la vida real) problematiza abiertamente el lugar del documentalista, ubicándolo como objeto de la propia película, rivalizando con la ciudad a retratar.

El cine está aquí definitivamente separado de la puesta en escena teatral y la construcción literaria de los personajes. Los modos del registro pasan a primer plano, la cámara esperando a un tren que la arrolle sobre sus durmientes, la velocidad de un auto llevando al cameraman que está siendo filmado por otro cameraman. Conscientes del procedimiento de yuxtaposición visual, el film pasa a sobreimprimir al cameraman a una escala desmesurada sobre una ciudad. ¿Es el cameraman un semidios que la retrata o es creador de un nuevo mundo, un mundo aparte?



Epigrafe: *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov

Fuente: Captura del Film.

La misión que Vertov persigue no es claramente la representación de la realidad sino digamos, la revelación de nuevos puntos de vista, utilizando la cámara como espejo (literalmente).

“En el cine convencional, el punto de vista es representado como ‘neutral’, invisible, convirtiendo lo que uno ve en la ‘realidad’. Pero con la película de Vertov se observa la reversión de la mirada y el punto de vista. El punto de vista del sujeto viene después de la mirada, obligando al espectador a darse cuenta de que lo que ve es una construcción [...] Su cine deja claro que el nuevo espacio de la ciudad no está definido por las tecnologías de la representación; esas tecnologías también son transformadas por la ciudad”. (Colomina, Beatriz (1996). *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press.)

Las seis categorías de documental

A partir del análisis de diversos documentales, el crítico Bill Nichols propone seis modalidades documentales de representación. El orden de presentación de estos seis modos corresponde según él aproximadamente a la cronología de su introducción en la historia del cine:

El Modo poético [1920s]

Su punto de partida es el terreno compartido con las vanguardias modernistas. Es común que sus autores también provengan del diseño o las artes plásticas, como ser el caso de Laszlo Moholy-Nagy, que perteneció a la Escuela Bauhaus. En *Play of Light: Black, White, Grey* (1930), por ejemplo, presenta varias vistas de una de sus esculturas kinéticas para enfatizar las gradaciones de luz pasando frente al cuadro de la pantalla más que para documentar la forma material de la escultura en sí misma. El efecto de este juego de luz en el espectador tiene más importancia que el objeto al que se refiere en el mundo real.

El modo poético sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y el sentido de una ubicación muy específica en tiempo y espacio y se extiende hacia la exploración de asociaciones y modelos que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales. Los actores sociales rara vez toman la plenitud temperamental de personajes con complejidad psicológica. La gente funciona más típicamente a la par de otros objetos como materia prima que los realizadores seleccionan y ordenan según asociaciones y criterios de su elección. Este modo pone el acento en el estado de ánimo, el tono, intentando conmocionar más que persuadir o exponer un conocimiento.



Epigrafe: *Play of Light: Black, White, Grey* (1930), Laszlo Moholy-Nagy

Fuente: Captura del Film.

El Modo expositivo [1920s]

Este cine prioriza un montaje de los fragmentos del mundo histórico en un marco más retórico o argumentativo que estético o poético, dirigiéndose directamente al espectador, mediante títulos o voces en off (también llamada en este caso “voz de Dios”, por aparecer como un narrador omnisciente, oído pero nunca visto, comúnmente un adulto masculino). En lugar del énfasis en lo filmado, las imágenes cumplen un rol de soporte, ilustran, iluminan, evocan o sirven de contrapunto a lo que se dice. Si bien es un film mudo, los intertítulos de *Nanook*, por ejemplo, cumplen esta función. Se nos informa que Nanook y su familia enfrentarán al hambre si este gran cazador no puede hallar alimento, pero no nos dicen que comió el propio Flaherty o si proveyó de comida a Nanook. Flaherty nos pide que suspendamos nuestra incredulidad en el aspecto ficcional de su historia a la vez que se reserva narrar su vínculo con el sujeto del film.



Epigrafe: Filmación de *Nanook el esquimal* (1922), de Robert Flaherty.

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tournage_de_Nanook_of_the_North_1922.jpg?uselang=es

El Modo observacional [1960s]

También conocido como el documental que “abre la ventana del mundo” sin obstrucciones o interferencias. Procura una simultaneidad temporal con los sucesos históricos, observando los eventos mientras ocurren, evitando el comentario y la dramatización. Son descartadas las entrevistas o acciones recreadas (re-enactments). En el aspecto sonoro suelen estar ambientados con sonido directo, evitando la música suplementaria. Los personajes, si los hubiera, actúan como si la cámara no estuviera presente. Suele carecer de trama o contexto.



Epigrafe: *One way boogie woogie*, 1977. James Benning.

Fuente: <http://www.viennale.at/en/films/one-way-boogie-woogie>

El Modo participativo [1960s]}

Estos films se caracterizan por el vínculo expuesto entre el realizador y el sujeto del documental. Usualmente tiene lugar una entrevista que los muestra interactuando, donde el director o un alter ego pregunta y dirige la conversación, apareciendo o no en imagen. El material de archivo se usa de modo evocativo como insert del diálogo. Puede llegar a ser intrusivo, pero efectivo a la hora de documentar una acción precisa en el momento dado. Hay ejemplos pertinentes en documentales argentinos recientes. En “La chica del sur” (José Luis García, 2012) el director busca reencontrar a una militante que conoció en su adolescencia en un encuentro juvenil del Partido Comunista en Corea. En la actualidad esta persona se resiste a ser filmada, por lo que la insistencia del director es central para finalmente establecer una relación cordial que la “ablandará” para realizarle una entrevista en la que ella obliga al director finalmente a ubicarse en plano a la par que ella.



Epigrafe: *La chica del sur*, José Luis García, 2012.

Fuente: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-chica-del-sur/>

El Modo reflexivo [1980s]

Estas películas cuestionan la forma del documental, desfamiliarizando los otros modos. En lugar de ver a través del documental hacia el mundo, el documental reflexivo nos pide que miremos el documental como lo que es: una construcción o representación.

Tal como el modo observacional del documental depende de la aparente ausencia del director o de su no intervención en los acontecimientos registrados, el documental en general depende de la desatención del espectador hacia su situación real, frente a una pantalla, interpretando el film a favor del acceso imaginario a los acontecimientos mostrados como si sólo estos requirieran interpretación, nunca el film en sí mismo. El lugar común de mencionar que el documental sólo se luce si su contenido es apremiante, es precisamente lo que el modo reflexivo pone en cuestión. El acceso realista al mundo, la capacidad de proveer evidencia persuasiva, el vínculo solemne entre una imagen y lo que representa; son nociones puestas bajo sospecha en el modo reflexivo.

En “El hombre de la cámara”, Dziga Vertov demuestra como la impresión de realidad es construida en la escena donde el cameraman, Mikhail Kaufman, filma a personas en un carro tirado por caballos desde un auto que corre junto a la par. Vertov luego pasa a la sala de edición, donde la montajista monta tiras de film que representan ese evento en una secuencia, la cual hemos, presumiblemente, acabado de ver. El resultado global deconstruye la impresión de acceso a la realidad y nos invita a reflexionar sobre el proceso construido a través de la edición, y sobre todo la cuestión tecnológica, también presente en la comparación entre la tracción de los caballos y el automóvil del cameraman.



Epigrafe: *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov

Fuente: Captura del Film.

Los documentales pueden ser reflexivos tanto desde una perspectiva política como formal. Desde una perspectiva formal, la reflexividad dirige nuestra atención a nuestras propias presunciones y expectativas sobre el documental en sí mismo. Desde una perspectiva política, la reflexividad apunta hacia nuestras presunciones y expectativas sobre el mundo a nuestro alrededor. Décadas más tarde, Jean Luc Godard y Jean-Pierre Gorin integrarían un grupo de cine activista, contemporáneo de las revueltas estudiantiles de 1968, que llamarían Dziga Vertov en homenaje al realizador. El grupo Dziga Vertov llevará la reflexividad al extremo en “Letter to Jane” (1972), una "carta" de 45 minutos en la que escrutan en gran detalle una fotografía periodística de Jane Fonda durante su visita a Vietnam del Norte. Ningun aspecto de esta aparente fotografía de sucesos se deja de examinar, deconstruyendo y desnudando su mecánica de representación y los propósitos de su difusión por la prensa.



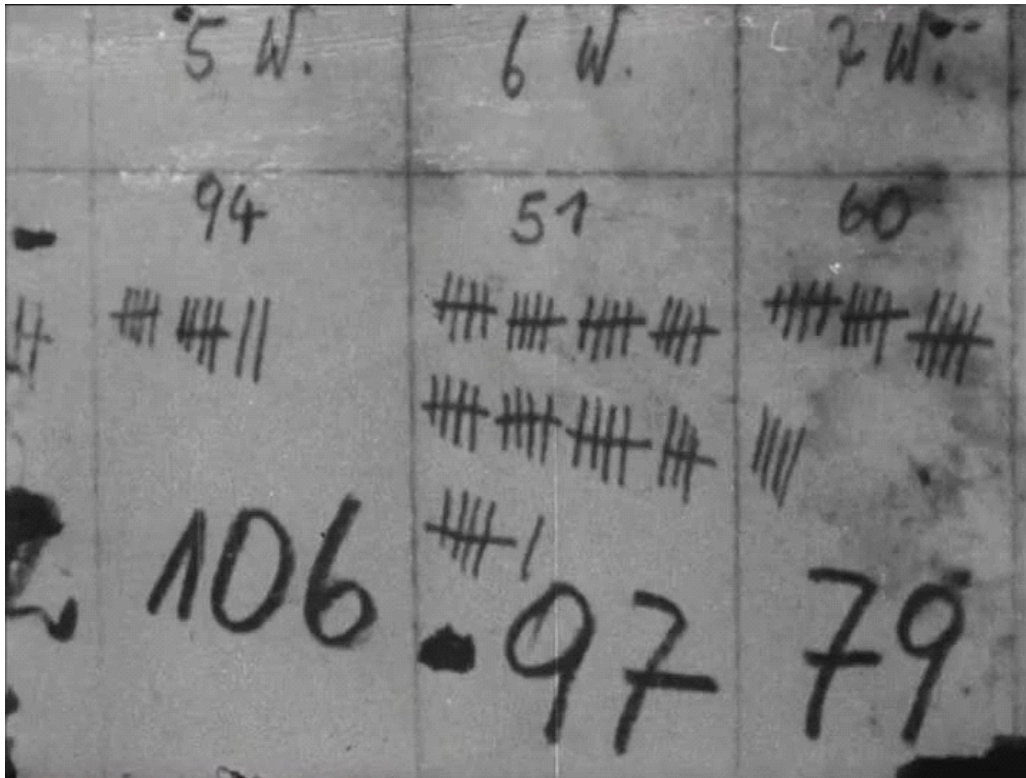
Epigrafe: *Letter to Jane*, 1972. Grupo Dziga Vertov.

Fuente: <http://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/LetterToJane.htm>

El Modo performativo [1980s]

El que más tarde se ha desarrollado, debido quizás a que es muy probable que las innovaciones tecnológicas en video favorecieron su accesibilidad y las condiciones para un lenguaje cercano al diario personal, donde se resaltan los aspectos subjetivos del discurso. En los trabajos mas recientes, esta subjetividad social es frecuentemente la de los no representados o incomprendidos, mujeres y etnias minoritarias, gays y lesbianas. El documental performativo puede actuar como un correctivo de aquellos films donde "hablamos sobre ellos a nosotros". Ellos proclaman, en cambio, "Te hablamos sobre nosotros" o "Hablamos sobre nosotros a nosotros mismos". El mundo tal como lo representa el documental performativo se vuelve, sin embargo, teñido por tonos evocativos y matices expresivos que constantemente nos recuerdan que el mundo es mas que la suma de la evidencia visible que derivamos de él.

Un ejemplo temprano y parcial del modo performativo es "Noche y Niebla" (1955), de Alain Resnais, sobre el Holocausto. El comentario en voz en off del film y las imágenes ilustrativas nominan a este documental para el modo expositivo, pero la cualidad personal, hechizante, del comentario, lo desliza hacia lo performativo. El film es menos sobre la historia y la memoria en general que sobre la historia puntual que una persona experimentó y sintió al atravesar esa experiencia. A través del tono elíptico, evocativo, del comentario de Jean Cayrol, un sobreviviente de Auschwitz, "Noche y niebla" se dispone a representar lo irrepresentable: la clara condición inconcebible de actos que desafían toda razón y todo orden narrativo.



Epigrafe: *Noche y niebla*, de Alain Resnais, 1955

Fuente: <http://c-grade-cinematheque.tumblr.com/>

Las características de estos 6 modos determinados por Bill Nichols en su libro *“La representación de la realidad”* deben ser tomados como una herramienta de análisis por sobre un posible sistema estático de clasificación. Es muy probable que sean pocos los documentales que puedan ser catalogados bajo sólo uno de estos modos de representación. En todo caso será más útil pensarlos en combinación de a dos o tres dentro de un mismo film, permitiendo un acceso más completo a la estructura del documental en cuestión.

Por otra parte, las narrativas ficcionales se construyen en un mundo autosuficiente, independiente del mundo histórico, o, al menos subsumiendo sucesos reales del mundo histórico a la trama. Esta aparente ausencia de "realidad", puede ser engañosa, si visualizamos el film atendiendo al registro mismo de las imágenes en sus condiciones de captura.

Desde esta lógica, podemos situarnos en un tiempo y espacio propio del film más allá de la anécdota narrada. Es interesante la evidencia presentada en el film *“Los Angeles plays itself”* (Thom Andersen, 2004). Un documental íntegramente realizado con found footage (material encontrado) de películas ficcionales, cuyo objetivo es individualizar las locaciones donde fueron filmadas. Podremos ver entonces la misma esquina de una ciudad representada en diversos films, encuadrada y “maquillada” a su antojo para servir a la narración.



Epigrafe: *Los Angeles plays itself* (Thom Andersen, 2004)

Fuente: http://www.hotdocs.ca/film/title/los_angeles_plays_itself

Visto desde esta percepción, podemos arriesgar que “todo film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente”. (Zunzunegui, 1984. “Imagen, documental y ficción” en Revista de las Ciencias de la Información; N° 2; Madrid, pág. 60.)