



## DOCUMENTALES (I): TEORÍAS Y EVOLUCIÓN

Es sabido que el invento del cinematógrafo comenzó siendo empleado para registrar escenas reales, como hacían los camarógrafos de los Lumière. Hasta 1907, la mayoría de los filmes tenían este uso (salvo la línea mágica de Méliès), pero a partir de entonces se fueron imponiendo los filmes de ficción, adquiriendo los de no-ficción un formato rígido dentro de los programas de actualidades. Al poco tiempo llegaron las teorizaciones, que recogeremos directamente de sus autores<sup>1</sup>.

- Quizás el primero en teorizar sobre este tipo de imágenes fuera el polaco **Dziga Vertov**, artista vitalmente comprometido con la revolución soviética. Ya en 1918 le nombraron editor del Noticiero Cinematográfico Semanal del nuevo poder de los soviets. En 1922 desarrolló un nuevo tipo de periodismo fílmico, el 'Kino-Pravda' (*cine-verdad* o *cine-ojo*, aunque este nombre provenía de ser el suplemento fílmico del periódico *Pravda*), que definía como:

"Método de estudio científico-experimental del mundo visible:

a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

b) Basado en una organización planificada de los materiales documentales fijados sobre la película." [Del *Cine-Ojo al Radio Ojo*, p.33]

Sería un movimiento a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, posibilitando la cámara "explorar el caos de los fenómeno visuales que llenan el universo", intentando encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado. Pero a pesar de su vocación de reflejo de la realidad, estos filmes se elaboraban en un proceso de montaje continuo:

*"Yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles),*

*yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema),*

*yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse entre mis asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión)." [p. 35]*

---

<sup>1</sup> En *Textos y Manifiestos del Cine*, ed. J. Romaguera y H. Alsina, Cátedra, Madrid, 1989.

- A inicios de la década de los veinte, **Robert J. Flaherty** configuró un modelo de cine etnográfico alejado del colonialismo, respondiendo a su intención de:

"Ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes (siendo así que) el cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital (...) La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive (...) Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte (sin olvidar que) el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar." [*La función del documental* -1937-, pp. 151-2]

De los trabajos fílmicos de Flaherty se desprende que el documentalista antes de filmar está obligado a convivir durante cierto tiempo con las personas inmersas en otra cultura, a fin de poder conocerlas con bastante precisión.

A finales de la misma década, dentro de la Europa industrial se preconiza una postura similar. Así, **Jean Vigo** propone un cine de tipo social, que trate de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas, a través de temas que la actualidad se encargará de renovar incesantemente. Vigo se sentía próximo,

"del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista *documentado* (que) se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura (...) Por supuesto, el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor *documento* de este tipo de cine." [*El punto de vista documental* -1929-, pp. 134-8]

- Un paso adelante en la postura de compromiso con el tema elegido se tiene en el ruso **Aleksandr I. Medvedkin**, quien en 1932 organizó su *tren cinematográfico*, montando el estudio en los vagones de un tren de pasajeros y recorriendo las estepas para rodar y proyectar luego en los mismos lugares, en asambleas donde se discutía sobre las imágenes vistas, utilizando el cine documental :

"como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los retrasos, los errores. (Y buscando) nuevas formas revolucionarias de trabajo que me permitiesen utilizar el cine para la causa de la Revolución, para la lucha política. Creo que el cine es un medio muy eficaz para la educación del pueblo." [*El tren cinematográfico* -1978-, pp. 127-8]



Este método de *cine directo* llevó a que a menudo los personajes se convirtieran en los propios guionistas, mientras los operadores de cámara la empuñaban como armas. Y dio lugar a 'filmes-informes' o 'de fiscalía', dentro del conjunto de actividades de la *agit-prop* o 'agitación y propaganda revolucionaria', en la que tuvo destacado rol el poeta de vanguardia Maiakovsky.

La innovación técnica de las cámaras ligeras de 16 mm., a partir de la guerra del 14-18, se fue implantando entre los reporteros, facilitando tanto su movilidad como que pudieran pasar casi desapercibidos mientras filmaban.

- El escocés **John Grierson**, admirador de Flaherty y de Eisenstein, volcado en la misión de usar el cine como un púlpito para educar a los ciudadanos en la mejoría de las condiciones de trabajo y de la sociedad en general, se dedicó a organizar la unidad filmica de la *Empire Marketing Board* en Londres en 1930. A los miembros de su equipo les animaba a huir del esteticismo, persuadiéndoles que "primero eran propagandistas, y en segundo lugar realizadores de cine". Mientras que los filmes de Flaherty eran de larga duración y presentaban un retrato en primer plano de un remoto grupo de gente, los del equipo de Grierson solían ser cortometrajes sobre procesos sociales impersonales, adaptados a un 'comentario' verbal que articulaba un punto de vista.

Grierson fue quien conceptualizó el término de *documental* ('documentary'), reivindicando una nueva categoría cinematográfica, aquella que presenta una *relación visual de acontecimientos, con valor documental*, y aplicando este calificativo de modo amplio a todos los filmes que han sido contruídos con materiales realistas (lo registrado 'al natural' con la cámara y no recreado en un estudio). También le exigía adoptar formas creativas:

"Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital (...) El documental habrá de filmar la escena viva y el relato vivo. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno." [Postulados del documental -1932- p. 141]

También opinaba que el documental debe seguir a Flaherty en su distinción entre la descripción y el drama. Y que debe dirigirse a cumplir con una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) respecto al fragmento de vida que ha elegido, para lo que "debe existir cuando menos el sentido sociológico que está implícito en la poesía y en la profecía." Con él, el documental social entró en la historia del cine como género.

- Uno de sus colaboradores más cercanos fue **Paul Rotha**, autor en 1936 del primer libro consagrado a esta nueva modalidad filmica, donde explicita sus características deseables:

"Creo que es evidente que con el film documental de tesis desembocamos en un campo de percepción más amplio que el del film descriptivo. (Dado que) el problema esencial del momento es equilibrar las necesidades del individuo y la producción, estudiar las posibilidades de un sistema económico satisfactorio y fijar las relaciones sociales de la humanidad en una ordenación más lógica y más moderna, (el método del documental) no debiera desconocer las cuestiones sociales más vitales del tiempo que vivimos (por lo que) la tarea primordial del documentalista consiste en enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones." [Documentary film, p. 149]

Una idea básica para Rotha es que "el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente", oponiéndose a su uso como reconstrucción histórica, por sus posibles fraudes.

- Tras la II Guerra Mundial, en 1948 la *World Union of Documentary* estableció una definición de documental en estos términos:

“Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas”. (León, 1999:63)

- El francés **Jean Rouch**, etnólogo volcado en el estudio de las poblaciones tradicionales del río Níger y de sus cambios, utilizaba la cámara para expresarse. Con su sentido poético del cine, consiguió que muchas de las opciones de los documentalistas fuesen adoptadas por los cineastas, dando origen al *cinéma-vérité* ('cine-verdad', llamado así en homenaje a Vertov y su conversión de la cámara en el actor principal), que implicaba una actitud participativa. Su método de trabajo prescindía del guión previo, buscando:

"Proporcionar las imágenes más sinceras posibles pero respetando las reglas del lenguaje cinematográfico. Se descubría así que entre la etnografía y el cine existía en realidad una diferencia extremadamente pequeña. (Respecto a) nuestra influencia en el cine comercial, hemos contribuido indirectamente al nacimiento de lo que ha sido denominado en Francia la *Nouvelle Vague* (al) demostrar que con medios ridículos se podían hacer buenos films." [*¿El cine del futuro?* -1962-, pp.160-1]

Los equipos ligeros de toma de sonido sincrónico y el hinchar los negativos de película de 16 mm. hasta 35 mm. para que las copias se pudieran proyectar en los cines comerciales, abarataron los costes de producción y posibilitaron la irrupción de una nueva generación de cineastas comprometidos con su sociedad, como los participantes en la *nueva ola* francesa, el *free cinema* inglés y los diferentes movimientos *underground*, que solían mezclar ficción y reportaje en su búsqueda de nuevas formas narrativas.

Tras la implantación de las emisiones de televisión en las décadas 50-60, que en muchos aspectos se inspiraron en las experiencias de los cineastas (como por ejemplo con los tan extendidos micros-corbata, que fueron utilizados por primera vez por Rouch para filmar a sus improvisados actores en París en 1961), los documentales se fueron convirtiendo en parte integrante de los programación televisiva, ocasionando que prácticamente dejaran de rodarse largometrajes de cine íntegramente documentales, y que prácticamente desaparecieran las salas de cine dedicados a proyectar cortometrajes.

Que es la situación en la que hoy día nos encontramos, cuando los filmes etnográficos progresivamente se han convertido en *antropología televisiva*. Por lo que no extrañará que, tras las clásicas teorías de **Bill Nichols** sobre las “modalidades de representación de los documentales” (expositiva, observacional, participativa, reflexiva, poética y performativa), las aportaciones más recientes vengan de teóricos de la esa nueva rama científica que es la Antropología Visual. En una obra colectiva de 1992<sup>2</sup>, se pueden destacar varias de tales aproximaciones, que están surgiendo en las universidades anglosajonas.

---

<sup>2</sup> *Film as ethnography*, edit. P.I.Crawford y D.Turton, Manchester Univ. Press, 1993.

- En primer lugar, **André Singer** parte de la ya mencionada postura de Grierson de considerar al documental como una *interpretación creativa de la actualidad*, para centrarse en su forma de presencia en la TV: la naturaleza de su imagen es efímera; su propósito el entretenimiento; su mayor importancia consiste en establecer una comunicación transitoria con un público no especializado. De donde se deduce que están obligados a apelar a diferentes tipos de gustos de los espectadores. Sin olvidar que, como demuestran las investigaciones de McQuail sobre los efectos de la comunicación:

"Los espectadores están más felices con los materiales que conocen, con los que se pueden identificar y que aproximadamente coinciden con su ideología cotidiana." [p. 267]

- **Terence Wright**, por su parte, destaca el muy particular estilo narrativo que poseen estos productos televisivos, con:

"Poco espacio para el análisis y alta dependencia de la descripción visual auto-evidente. De hecho, la narrativa etnográfica de tipo 'realista clásico' a menudo aparenta ser utilizada como una excusa para emitir una sucesión de imágenes 'interesantes' o 'espectaculares'." [p. 274]

Luego amplía el concepto de *narrativa*, considerándola en el film "como una serie de eventos y los principios según los cuáles están ordenados". Pero de acuerdo con las normas de funcionamiento de la producción televisiva en gran escala, se establece una oposición entre observación y narración:

"Para la televisión, la narración describe eventos o cuenta la historia (pero) actuando como un traductor o un altavoz entre el espectador y el sujeto, el narrador escamotea un ingrediente esencial en el cine realista, al impedir la identificación del ego del espectador con el sujeto. Esto resulta en limitar nuestra empatía y mantener al sujeto a una distancia segura." [p. 275]

A continuación, señala que los documentales televisivos tienden a un tipo específico de naturalismo, buscando 'la autenticidad'. Y aquí, la *narratividad* implica hacer comprensible el tema, adoptando una técnica que busca mantener la atención del espectador. A pesar de la variedad de los temas tratados, las historias contadas son reiterativas, mientras que en las obras de los grandes documentalistas como Flaherty, existía una poética. Por otro lado, considera que el problema básico del cineasta etnográfico es que el sujeto de la filmación se ve alterado por la intromisión del observador-filmador.

- Finalmente, **David Turton** sintetiza el *estilo del documental televisivo* en los siguientes rasgos: actitud didáctica, imagen como mera ilustración de la argumentación hablada, estructuras narrativas rígidas. Y lo que puede hacerles alcanzar el rango de antropológicos, es la naturaleza de los criterios de acuerdo con los que las imágenes fueron seleccionadas. Sin perder de vista que contar una historia es el modo más obvio de entretener al espectador, pero sólo funcionará:

"tanto como entretenimiento o como explicación, cuando seamos capaces de interpretar los sucesos particulares y comportamientos expuestos extrapolándolos de nuestra experiencia preexistente." [p. 289]

Tras enunciar que el compromiso de la TV respecto a una audiencia desconocida y no comprometida es un rasgo fundamental de la cultura de las emisiones televisivas, propone que se intente dialogar 'con' más que 'sobre' alguien.

\*\* Y hasta aquí el recorrido por las teorizaciones básicas sobre los documentales. Terminemos con el listado de “**Los 12 mejores documentales de la Historia**” elaborado en el prestigioso Festival de Documentales de Mannheim (1964), y como anexo mi personal selección de documentales (desde España):

**BERLIN - SYMPHONIE EINER GROßSTADT** by Walter Ruttmann, DE 1927

**CHELOVEK S KINO-APARATOM** by Dziga Wertow, USSR 1926/1928

**DRIFTERS** by John Grierson, UK 1929

**FARREBIQUE** by Georges Rouquier, FR 1945-1946

**LAS HURDES** by Louis Buñuel, ES 1933

**LOUISIANA STORY** by Robert J. Flaherty, US 1946-1948

**NANOOK OF THE NORTH** by Robert J. Flaherty, US 1920

**NIGHT MAIL** by Harry Watt, Basil Wright, UK 1936

**NUIT ET BROUILLARD** by Alain Resnais, FR 1955

**SPANISH EARTH** by Joris Ivens, US 1937

**STAROJE I NOVOJE** by S. M. Eisenstein, Gregorij Alexandrow, USSR 1926-1929

**TURKSIB** by Victor Turin, USSR 1929



*Demetrio E. Brisset*  
*GIAC (UCM) - UMA*



<b>AÑO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>- TÍTULO</b>
1895	Louis Lumière	Salida de la fábrica
1898	A. Court Haddon	Expedición al estrecho de Torres
1898	A. E. Smith /	Batalla de la bahía de Santiago de Cuba
1922	Robert Flaherty	Nanook del Norte
1925	M. C. Cooper/E.B. Shoedshack	Grass
1926	Alberto Cavalcanti	Rien que les heures
1927	Walter Ruttmann	Berlín, sinfonía de una ciudad
1929	Dziga Vertov	El hombre con la cámara
1929	Jean Vigo	A propós de Niza
1929	John Grierson	Drifters
1929	Viktor Turín	Turksib
1929	Sr. y Sra. Johnson	Congorilla
1933	Luis Buñuel	Las Hurdes
1933	J. Ivens / H. Stork	Borinage
1935	Basil Wright	Song of Ceilan
1935	Leni Riefenstahl	Triunfo de la voluntad
1936	Mateo Santos	Barcelona trabaja para el frente
1936	Pare Lorentz	The plow that broke the plains
1937	Joris Ivens	Spanish earth
1942	Roman Karmen	Leningrado en guerra
1943	Frank Capra	Why we fight?
1946	George Rouquier	Farrebique
1955	Alain Resnais	Nuit et bruillard
1955	Jean Rouch	Les maîtres fous
1955	J.-Y. Cousteau / L. Malle	Le monde du silence
1956	Lionel Rogosin	On the Bowery
1956	Henri Clouzot	Le mystère Picasso
1958	John Marshall	The hunters
1958	Bernt Haanstra	Glass
1960	R. Leacock / Drew	Primary
1961	E. Morin / J. Rouch	Cronique d'un été
1962	Frederick Rossif	Morir en Madrid

1963	Robert Gardner	Dead birds
1964	Pier P. Pasolini	Comizi d'amore
1965	Peter Watkins	The war game
1965	Santiago Álvarez	Now!
1966	Fernando Solana	La hora de los hornos
1967	Frank Wiseman	Titicut follies
1967	VV.AA.	Lejos de Vietnam
1967	Jim McBride	David Holzman's Diary
1968	D. Pennebaker	Monterrey Pop
1968	Jacinto Esteva	Lejos de los árboles
1971	Pío Caro Baroja	Navarra: las cuatro estaciones
1971	Basilio M. Patino	Canciones para después de una guerra
1973	David MacDougall	To live with herds
1973	Orson Welles	F for Fake
1974	Patricio Guzmán	La batalla de Chile
1976	Barbara Kopple	Harlan County, USA
1976	Jaime Chávarri	El desencanto
1979	David Attenborough	Life on earth
1980	A. Malone	Cosmos (Sagan)
1981	Fernando Ruiz Vergara	Rocío
1982	Chris Marker	Sans soleil
1983	R. Connolly / R. Anderson	First contact
1984	Rob Reiner	Spinal Tap
1988	Errol Morris	The thin blue line
1991	P. Yates / P. Kuvy	Takeover
1992	Ron Fricke	Baraka
1994	Péter Forgács	The Notes of a Lady. Private Hungary 8
1995	Peter Jackson	Forgotten silver
1999	Jº L. López-Linares / J. Rioyo	Asaltar los cielos
2001	Jº Luis Guerín	En construcción
2001	Jacques Perrin	Nómadas del viento
2002	William Karel	Operation lune
2002	Michael Moore	Bowling for Columbine
2003	Isaki Lacuesta	Cravan vs. Cravan
2009	Videohackers	Brad, una noche más en las barricadas
2011	E. Burnat / G. Davidi	5 broken cameras
2012	A. Chatzistefanou / K. Kitidi	Catastroika
2012	Malik Bendjelloul	Searching for Sugar Man
2014	Jordi Évole	Operación Palace