

Cine Documental

Un lector de cine documental. De los inicios a la transmedialidad

Jonathan Kahana¹

Traducción de Soledad Pardo

El documental de los inicios: del discurso ilustrado al cine de lo real

“Documental de los inicios” es un término controvertido, no menor dado que nadie parece ponerse de acuerdo en qué es lo que hace “documental” y “de los inicios” a un documental de los inicios. Llamar “inicial” a algo sugiere que aún no es, o no es plenamente, esa cosa. Al mismo tiempo, agregar el adjetivo “inicial” a “documental” (o “cine documental”) da a entender que debe haber habido un período en la historia del cine documental anterior al que hemos considerado tradicionalmente como el origen del cine documental “maduro”. Estos problemas lexicales aparentemente menores acerca de cómo denominar a los primeros pasos de una forma de arte emergente abren una fuente de problemas mayores para los historiadores y teóricos del cine, comenzando con la naturaleza del documental mismo.

Durante décadas fue una costumbre considerar a los largometrajes de exploración etnográfica de Robert Flaherty, comenzando con su largometraje de 1922 sobre esquimales *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*), como los “primeros” documentales² (*Nanook* ya era el segundo intento de Flaherty de hacer esa película, luego de un accidente casi fatal en la sala de edición con la primera versión. Aunque hubo una proyección pública en Toronto de material de su primera versión). Durante la década del noventa los historiadores del cine comenzaron a ocuparse del problema de qué más podía aprenderse acerca de los primeros años del cine, desde mediados de la década de 1890 hasta la primera década del 1900, incluso con la ausencia de muchas películas de este período que habían sobrevivido. No

Cine Documental

sorprende que el trabajo arqueológico que realizó este grupo de historiadores, y los descubrimientos que hicieron en las áreas del lenguaje cinematográfico, cultura e industria, hayan producido una reflexión sobre la cuestión de qué era exactamente lo "inicial" -un término que reemplazó el perjudicial "primitivo"- del cine anterior a 1907. Aunque una parte de esta innovadora investigación se dedicó al cine de no ficción, la gran mayoría de los estudios y críticas sobre el cine documental no se vio afectada por ella durante muchos años, porque estaba ocupada en establecer las bases teóricas adecuadas para el estudio del cine documental. Esas bases le darían al documental el mismo status en las discusiones académicas, como objeto de riguroso análisis teórico, que el cine narrativo de ficción había ganado en las décadas del sesenta y el setenta. En ese sentido el estudio crítico del cine documental continuó siguiendo el modelo histórico derivado de John Grierson y su escritura prescriptiva de las décadas de 1920 y 1930, que en ocasiones era despectiva y condescendiente con respecto al cine documental de los inicios y a los directores y espectadores de esa época.

Tomemos, por ejemplo, al historiador de los medios Erik Barnouw y su libro *Documentary: A History of the Nonfiction Film* (*Documental: Una historia del cine de no ficción*), probablemente el trabajo más influyente publicado en inglés sobre la historia del documental desde su primera edición en 1974. El primer capítulo de Barnouw, titulado "Prophet" ("Profeta"), establece un período prehistórico del documental, en el cual algunos directores visionarios abrieron el camino hacia *Nanook*, en una línea virtualmente idéntica a los principios expuestos en el temprano ensayo de Grierson "First Principles of Documentary" ("Primeros principios del documental"). Siguiendo la máxima de Grierson de que el documental cuenta "la historia esencial del lugar", los inconformistas descritos por Barnouw como proto-directores de documental se aventuraron a salir al mundo -es decir, lejos del escenario y el estudio- para capturar evidencia



Cine Documental



visible de él. Y en sintonía con la insistencia de Grierson en que los directores de cine documental deberían ofrecer más que la emoción efímera del *travelogue* comercial o el *newsreel*, o la instrucción didáctica de la propaganda, los profetas de Barnouw persiguen el conocimiento *per se*, más que por motivos egoístas de poder o ganancia.

Hace relativamente poco tiempo que una serie de desafíos serios a la idea de que el documental empieza con *Nanook* ha ido ganando terreno y comenzó a modificar el modo en el que estudiamos y escribimos sobre el cine de no ficción de fines del siglo XIX.

La escritura de Grierson aparece prominentemente en esta sección y en la siguiente, pero a su alrededor aparecen ejemplos de escritos anteriores y posteriores que descubren en las primeras y experimentales décadas del cine documental el potencial para una clase de experiencia bastante diferente al cine concebido por Grierson y consagrado en Barnouw. De estas pruebas alternativas se pueden construir argumentos para sostener puntos de partida anteriores y diferentes para el cine documental, que no tienen que conducir solamente a la explicación madura y autónoma de una imagen de la realidad en movimiento realizada por primera vez a mediados de los años veinte. De hecho, algunas de las tempranas exhibiciones públicas de la vida real en tierras o tiempos lejanos que se describen en esta sección demuestran que algunas características que podríamos considerar centrales para el cine documental provinieron menos de la experiencia de las tecnologías documentales en la pantalla grande -lo que Charles Musser llama "fotografías de tamaño natural que se movieron"³- que de las exigencias de los productores, las expectativas y actitudes del público, y la propia situación de visionado (y escucha). En espectáculos históricos, religiosos y etnográficos, en *travelogues* relatados y en informes enviados a casa desde el campo de batalla en medio del triunfo o la desesperación, los

Cine Documental

primeros productores, promotores, expositores y espectadores de no ficción pueden haber construido en conjunto la experiencia "documental". En las notas periodísticas y materiales promocionales que difundieron estas escenas de conquista, guerra y la violencia de la vida "primitiva", uno descubre las múltiples promesas que se hicieron para el medio que finalmente conoceríamos como "cine documental". Y en las explicaciones y análisis retrospectivos de estas producciones vemos cómo la capacidad prometida para "transmitir cierta información y afectar al público tanto emocional como intelectualmente", como lo expresa Musser, sirvió a fines ideológicos, políticos y comerciales, así como a los más puros deseos de conocimiento y comprensión universal. Estudiando las proezas del documental popular a partir de este período cubrimos terrenos -actitudes, así como lugares- que pueden parecernos ásperos, extraños y manipuladores; explotaciones en el sentido más pleno. Algunos de los puntos de referencia de este viaje son excesivamente familiares para los espectadores con el más leve conocimiento de la historia del cine documental; otros - como *In the Land of the Head Hunters* (*En la tierra de los cazadores de cabezas*, Edward Curtis, 1914), una fantasía etnográfica construida con nativos de la costa occidental de Norteamérica- pueden ser conocidos para los especialistas y eruditos, pero en gran medida no vistos, debido a su rareza o fragilidad en el momento de su estreno o desde entonces. La sección finaliza con consideraciones sobre una película bien posicionada por reflexiones contemporáneas y previas para desplazar a *Nanook* como el primer documental popular exitoso: *The Battle of the Somme* (*La batalla del Somme*). Realizado por una agencia de propaganda del gobierno británico en 1916 para documentar esta terrible batalla y promover la guerra, *The Battle of the Somme* - todavía una película emotiva y difícil de ver- fue vista por decenas de millones de espectadores a ambos lados de Atlántico. Publicidad, propaganda, explotación, entretenimiento, espectáculo comercial: estos usos originales del film de no ficción ahora podrían parecernos abusos, desdibujando la

distinción entre ficción y no ficción que consideramos central para nuestra definición de cine documental.

El documental transformado: cruces transnacionales y transmediáticos

El director y productor chino Wu Wenguang, uno de los nombres más destacados del documental internacional de fines del siglo pasado, nos ayuda a trazar un mapa de la distancia que el documental ha recorrido en el curso de esta antología cuando narra una serie de importantes descubrimientos profesionales, revelaciones no menos significativas por su origen en rituales personales banales, en su ensayo "DV: Individual Filmmaking" ("DV: Realización cinematográfica individual"). Wu -quien empezó a hacerse conocido tanto en la escena nacional como en la mundial durante las dos últimas décadas como líder del movimiento de video digital documental chino- se encontró en una encrucijada a principios de la década de 1990. "En aquel entonces", escribe,

Estaba rodeado por un grupo de personas que usaba el medio cinematográfico para hacer documentales, razonando que sólo de este modo un trabajo podría ser considerado "una película documental profesional"... Cuando comencé a pensar de este modo empecé a desdeñar el video; entonces tuve el motivo perfecto para echarme en la cama y hablar sobre cómo, una vez que encontrara el dinero, haría uno de aquellos documentales conmovedores que también circularía extensamente.

Pero un viaje a los Estados Unidos en 1997 y una larga visita a la casa del cineasta independiente Frederick Wiseman convencieron a Wu de que estaba yendo por mal camino, y que las nuevas tecnologías de video que por entonces comenzaban a ganar consumidores alrededor del globo podían ofrecerle una salida a su estancamiento. A partir de ese

Cine Documental

momento, como afirma Wu, no solamente dejó atrás la idea de que el film era el medio documental esencial, sino que también desechó su noción de lo que era una película documental, y cómo hacer una. Así como una vez había perseguido "un solo objetivo, como un cazador", ahora se permitía divagar, siguiendo su cámara. Y esto lo llevó frecuentemente a desiertos o páramos:

Al levantarme por las mañanas me ponía los zapatos, salía de la carpa y orinaba en el páramo, con el aire incomparablemente puro y fresco, y absolutamente silencioso. Algún joven miembro del equipo estaría agachado, no muy lejos, defecando; entonces nos saludábamos: "¡Estás despierto!". En esos tiempos Beijing se sentía realmente lejos. Todo ese arte moderno -realmente muy lejos.

La métrica que utiliza Wu para medir su independencia - su distancia de la ciudad, del mundo del arte, de otras personas y sus cuerpos- apenas habría sido razonable o incluso imaginable para una generación anterior de cineastas como modo de planear un futuro para el documental. No se le hubiera ocurrido a Joris Ivens, o a muchos de los cineastas que se inspiraron con el ejemplo de su extensa carrera, componer un manifiesto para el documental de vanguardia que rechazara la vida urbana, el profesionalismo y las instituciones del arte moderno. "Documentalista profesional" no era una categoría profesional en los años treinta, y es todavía una carrera tan confiable como "explorador profesional" o "mago profesional". Los patrocinadores de Ivens en la industria, los movimientos políticos partidarios y las agencias del Estado de Bienestar tampoco hubieran tenido mucho interés en un cineasta que proponía localizar el espíritu independiente del documental en un baño improvisado en los bosques de la China rural -o en la casa de un cineasta de Boston cómodamente burgués. Pero el

Cine Documental

perverso método de Wu para encontrar una posición literalmente de base desde la cual declarar la independencia del documental -siendo rigurosamente personal y sometiéndose físicamente al aparato tecnológico- es sin embargo compatible con, al menos, un principio del cineasta documental: repensar la sabiduría recibida. O, para utilizar la jerga crítica: *deconstruir*.

Para los autores y artistas reunidos en esta última sección el imperativo de deconstruir el documental y sus premisas estéticas, ideológicas y críticas quiere decir varias cosas. Al describir el trabajo de documentalistas políticos en India, al filmar las ruinas de la violencia sectaria promovida por un estado religioso neofascista, Geeta Kapur nos propone notar "una correspondencia tácita entre la tecnología 'deconstruida' del video y lo que ahora se percibe y discute como "la nación ya desarticulada". Según Kapur los artistas como Amar Kanwar ejemplifican una nueva clase de práctica documental política, una que propone una "política del lugar" rechazando y refutando los "efectos de nivelación del fenómeno de la no-historia, la no-nación y el no-lugar promovido por la exhibición globalizada y los circuitos del mercado". Al escribir sobre el modo de la autobiografía en el documental africano Rachel Gabara sugiere, por una vía crítica paralela, que la idea de "individuo" central a esa práctica literaria secular no es un principio universal, y no se traduce a los dialectos cinematográficos africanos tan fácilmente.

Esto no significa que los estudios sobre el documental llevados a cabo por "otros" no occidentales funcionen como conocimiento meramente personal, local, reductible al empirismo no teorizado. Uno puede ver y oír los efectos de historias intelectuales y culturales continentales inestables en los documentales biográficos y autobiográficos realizados por cineastas en la diáspora africana, como el artista británico multidisciplinar Isaac Julien y el

Cine Documental

magistral ensayista franco-camerunés Jean-Marie Teno. El retrato que hace Julien de Frantz Fanon, del cual hablo en "Cinema and the Ethics of Listening" ("El cine y la ética de la escucha"), establece vínculos entre la memoria, la leyenda histórica, la teoría psicoanalítica y la fantasía de darle a la vida y el pensamiento de Fanon una forma extraña apropiada, una que podríamos llamar in-documental. De modo similar, Teno utiliza los instrumentos básicos de registro documental para enmarcar de nuevo y mirar desde otro punto de vista algún terreno bien conocido. En "Writing on Walls" ("Escribiendo en muros") Teno busca metáforas para la cultura del video documental africano en los barrios de Ouagadougou, siendo ignorado por visitantes de esa ciudad que van allí solamente para ver las selecciones oficiales en el FESPACO, el festival cinematográfico panafricano. Junto con otros cineastas representados en esta sección, estos artistas operan en lo que John Hess y Patricia Zimmermann definen en su manifiesto como espacio transnacional del documental. Como su trabajo, que puede ser alegre, complejo y oscuro, estos artistas son difíciles de definir, y para algunos de ellos el término "cineasta" ya no parece particularmente apropiado: muchos trabajan de un modo muy poco convencional, instalando versiones seriales o múltiples de un proyecto en televisión, galerías de arte o Internet. Un miembro de la generación "postsocialista" de artistas documentalistas chinos sobre el que habla Chris Berry en "Getting Real" ("Captando lo real"), Wang Bing, hace películas tan largas y lentas -su film *Crude oil* (*Petróleo crudo*, 2008) dura 14 horas- que muy pocos lugares donde de otra manera podrían haber encontrado público pueden exhibirlas o van a hacerlo, y son muy pocos los espectadores de los que se puede decir que las han visto completamente. Algunos, como el célebre director Werner Herzog, de quien Barbara Klinger habla en un ensayo sobre las fronteras del documental visibilizadas por el 3D, usan nuevas tecnologías para revelar viejos problemas del realismo, que se remontan

Cine Documental

a las paredes de las cavernas más antiguas. Como Wu, que en gran parte ha dejado de hacer sus propias películas para promover el video documental comunitario, algunos evitan la noción de autoría individual para el documental. (Algunos se esfuerzan literalmente por deformarse y transformar sus identidades a través del proceso documental, como el bromista documental Morgan Spurlock, que sube de peso y se enferma con una dieta de comida rápida de un mes de duración en *Supersize Me (Súper engórdame, 2004)*, o los masoquistas de la serie de programas y películas "Jackass", de MTV). En *What Farocki taught (Lo que Farocki enseñó, 1997)*, la película de la que habla aquí Jill Godmilow con Harun Farocki, Jennifer Horne y yo, simplemente rehace una película anterior de Farocki contra la guerra de Vietnam, produciendo la extraña situación de un documental norteamericano en el cual una serie de actores estadounidenses de los años noventa interpreta a actores alemanes de los años sesenta que encarnan a científicos y burócratas norteamericanos que fingen no estar produciendo napalm. La autocrítica es a menudo central en este trabajo, que impugna los mitos modernos del progreso -el universalismo democrático liberal y la globalización financiero-tecnológica- complejizando las identidades nacionales e individuales en las cuales los cineastas opositores podrían haberse apoyado alguna vez para sus contrahistorias y verdades alternativas. Uno podría sostener, desde luego, que el cine documental ha funcionado siempre en las fronteras entre la ficción y la no ficción, la teoría y la historia, el arte y la política; pero Teno, Julien, Wu, Kanwar y muchos otros documentalistas hacen eso ahora con una mayor sensibilidad frente al carácter móvil de la (auto) imagen, y frente a todos los modos en los que la identidad se ha puesto a la deriva desde sus cimientos. Y estos acontecimientos no se limitan a los habitantes de otros lugares -del tercer mundo, no occidentales, diaspóricos. Es igualmente probable que veamos el yo soberano pixelado en la



Cine Documental



obra documental de cineastas de estados-nación superdesarrollados como Alemania, Estados Unidos o Israel, donde los realizadores como Herzog, Farocki, Godmilow, Michael Moore y Avi Mograbi han aplicado técnicas de abstracción, sátira, autoparodia y dispersión digital para desafiar la integridad de la conciencia dominante. Aunque hemos recorrido alguna distancia desde el concepto de cine documental con el cual comenzamos esta antología, nos encontramos nuevamente formulándonos la pregunta que provocó su inicio: ¿qué sabemos de las imágenes que se mueven y hablan?

Notas

¹ Introducciones de los capítulos 1 y 7 de Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. Oxford University Press, New York, 2016. Se agradece al autor y a la editorial la cesión de dichos textos para su traducción y publicación.

² Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*, University of California Press, 2013, p. 7.

³ Musser "The Eden Musée", 74; nótese que, según Musser, hacia 1896, el año posterior al de la "invención" del cine, la fotografía animada "de tamaño natural" ya estaba perdiendo su poder.