
Aproximación al lenguaje del documental

Enrique Sánchez Oliveira

Las primeras imágenes en movimiento mostraban a los espectadores del nuevo invento del cinematógrafo escenas tomadas de la realidad; hechos tan cotidianos como la salida de unos trabajadores de la fábrica (1895), la llegada de un tren a una estación o, en el caso de España, la salida de los fieles de la misa de 12 de la Basílica del Pilar de Zaragoza (1897).

El cine, pues, nació como reproducción pura y sin elaborar de los hechos que se desarrollaban ante la cámara. El cine surge como un documento de la realidad (1).

Pronto, en 1896, apenas un año después de la primera proyección cinematográfica, se inicia con George Méliè el cine de imaginación, de aventura, en definitiva el género de ficción (2).

Desde los inicios del cine encontramos ya dos corrientes claramente establecidas:

- El cine como instrumento reproductor de la realidad.
- El cine como instrumento creador de ficción (3).

Ambas corrientes van a coexistir a lo largo de la historia, aunque con un claro predominio del género de ficción. Pronto el público se va a sentir atraído por las primeras películas basadas en la comedia teatral, las grandes gestas o historias fantásticas que encandilaban al espectador con trucos y efectos “mágicos”.

Pero la cámara continuó dando testimonio de hechos y acontecimientos reales para los populares noticiarios cinematográficos y se convirtieron, durante la I Guerra Mundial, en un importante medio de comunicación entre los gobiernos y sus poblaciones civiles (4). ¿Podemos considerar estos noticiarios películas documentales?

Dice Michael Rabiger al respecto... “es evidente que los noticiarios son materia documental, pero como episodios individuales carecen de la identidad de una verdadera película documental, debido a que cada uno de ellos es episódico e incoexo... no logran organizar el material filmado para presentar una visión comprensiva de la vida humana”.

Muchos historiadores del cine reconocen la producción del canadiense Robert Flaherty “Nanuk El Esquimal” rodada entre 1920 y 1922 en la Bahía de Hudson, como la primera película documental.

Dice Román Gubern en su Historia del Cine: “Con “Nanuk el esquimal” el cine documental trasciende de mera apariencia de las cosas para convertirse en drama, en drama veraz, sin trampa ni cartón, y además y por vez primera un primitivo, lo que suele denominarse un salvaje, era protagonista de una película”.

Flaherty construye y articula con el material que rodó un excepcional documento etnográfico centrado en el drama del hombre y su lucha por sobrevivir en una naturaleza hostil. Es además un documento ordenado según un personaje central: Nanuk, y con una estructura coherente y no fragmentaria.

El debate realidad-ficción como corrientes cinematográficas, adquiere un gran interés teórico en la década de los veinte en Rusia con Vertov y Kulechov que proseguiría luego con Pudovkin y Eisenstein. Vertov defendió el cine documental, Kulechov por el contrario defiende el aspecto artístico en la creación cinematográfica.

Las teorías sobre el cine ojo o “la vida tal como es” de Vertov, postulaban un cine basado en la realidad; un cine sin actores y sin decorados, alejado de todos los artificios derivados del teatro y de cualquier reconstrucción compositiva ante la cámara. La cámara selecciona la realidad en vivo y registra una gran cantidad de tomas a partir de un tema muy impreciso que servía de hilo conductor. Estos fragmentos de realidad son posteriormente seleccionados, ordenados y montados y es en esta fase donde adquieren plena significación al ser relacionados unos con otros (5).

Las teorías del cine ojo de Vertov y su montaje constructivo, donde la película se organiza a posteriori en la mesa de montaje, tuvieron gran influencia en otras escuelas documentales. Así las teorías soviéticas del cine realista tienen continuidad en la escuela documentalista inglesa que se inicia a principios de los años 30. Su principal teórico y promotor fue John Grierson. Propugnaba un documental social que diera testimonio de los problemas de la clase trabajadora de la manera más objetiva posible.

Frente a esta postura rígida y purista que defiende una observación fiel de la realidad y un punto de vista distante, surgen otros documentalistas dentro de la escuela inglesa que no reniegan de una “cierta dramatización”.

En este sentido decía Paul Rotha: “No hay un desprecio de la técnica. La cámara y en particular el primer plano, penetran en la intimidad de las cosas; la angulación aporta diversidad de puntos de vista; con el montaje podemos dar más énfasis a un aspecto de la realidad...”. El cine documental no sólo reproduce la realidad sino que también la crea. El documental puede ser también una elaboración creativa de la realidad.

Estas teorías —que nos alejan del documental puro— fueron desarrolladas más tarde por cineastas del neorrealismo italiano, del *free cinema* inglés y del *cinéma-verité*.

Se quiera o no, la objetividad es un término más que discutible y un documental reflejará en mayor o menor medida la ideología de su autor. Y fueron los nazis los que mejor supieron poner a su servicio el enorme potencial de los documentales para influir en la opinión pública.

En el documental "Olympia" que realizó Leny Riefensthal sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, la salud y bienestar de los atletas es también la salud y superioridad de la raza aria y por asociación de la Alemania nazi. En el documental "Triunfo de la voluntad" de la misma autora sobre el congreso del partido nazi celebrado en Nuremberg en 1934, Riefensthal consigue con envidiable maestría su verdadero objetivo: Mitificar a Hitler y mostrarle como dios del pueblo alemán (6).

La II Guerra Mundial fue una época de ingente producción documental centrada en el conflicto bélico más destructivo que había conocido el mundo.

En la década de los 50 hay dos adelantos tecnológicos que van a transformar la filmación de documentales: la cámara Eclair y la mejora en la grabación del sonido sincronizado (7). Ahora, la cámara y el equipo de sonido se sostenían a mano y podían seguir a la acción donde quiera que ésta se desplazase. La cámara se convirtió en un observador activo; la libertad de movimientos que permitían los nuevos equipos de filmación eran impensables con los pesados y voluminosos aparatos de años anteriores.

En la década de los 60 la televisión se instaura de forma masiva en los hogares ¿Cómo va a influir la televisión en el género documental? La TV vino a proporcionar al documental la gran audiencia que antes no tuvo.

La irrupción de la TV conlleva también una proliferación de la producción de documentales para este medio con una amplísima variedad temática y sistemas de construcción distintos en cada uno de ellos. Esto nos lleva a un problema metodológico fundamental para abordar el estudio teórico del documental televisivo: Parece imposible conseguir unas formulaciones en que puedan encajar todos los documentales.

Para López-Clemente: "Documental es la película carente de ficción, que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su relación con los otros hombres y con el mundo y las circunstancias que le rodean" (8). Esta definición parece restringir el documental a aquellos programas que narran el drama de la vida humana. Pero la TV permitió también nuevas formas de exploración de la realidad con las series de programas de divulgación que pasean la cámara por todos los rincones del universo, posibilitando unos conocimientos hasta entonces ignorados por la inmensa mayoría de la gente (9).

La dificultad para definir qué es género documental llega al límite cuando topamos con otro producto televisivo: el reportaje. Cada autor o realizador da su versión de lo que es documental o reportaje.

López-Clemente afirma al respecto: "Documental es una recreación de la realidad, y si no hay creación en el montaje, la música, el ritmo, etc..., no se puede decir

que sea documental. Si sólo ponen la cámara y se limitan a tomar imágenes no hacen documental sino reportaje, que ya es una cosa diferente”.

Luis Pancorbo, a la vez que diferencia ambos géneros propone un territorio común donde se englobarían algunos reportajes muy elaborados y los documentales menos cuidados en su elaboración, a los que llamará documentaje (10).

Cierto es que empleamos la palabra documental como un lugar común donde por asociaciones e inferencias situamos —como telespectadores— un determinado tipo de programas. Pero parece difícil encontrar una definición que determine con precisión lo esencial de programas tan distintos en su temática, en el punto de vista con que lo aborda su autor, etc...

Podemos aproximarnos al documental televisivo señalando las características más comunes del género, aunque será muy posible encontrar programas de televisión, de los llamados documentales, que no participen de alguna de ellas.

He sintetizado lo que pienso son características esenciales del género:

— En el documental el objetivo básico es la captación de la realidad, de la materia prima que ofrece la naturaleza (11).

— El documental no se preocupa necesariamente de temas que impliquen actualidad.

— Se imponen en este género criterios de calidad y elaboración propios del cine más que de otros géneros televisivos y estos criterios se mantienen durante toda la fase de producción y montaje.

— A diferencia de lo que sucede en el guión dramático, en el guión documental el margen para la improvisación suele ser amplio. No se trabaja con un guión previo completo puesto que no se puede prever exactamente la evolución en el rodaje de los acontecimientos. Esta indefinición del guión implica una buena investigación previa del tema.

— El documental presenta una estructura narrativa que en la mayoría de las ocasiones sigue el esquema de los tres actos aplicable al guión argumental: Planteamiento-desarrollo-desenlace (12).

— El montaje es la fase clave del documental.

— En la banda sonora es importante la presencia de sonido directo, tanto voces como sonido ambiente.

— Se utilizan con frecuencia otras fuentes de información: Rótulos, esquemas, paleta gráfica, material de archivo cinematográfico, fotografías, etc...

¿Existen elementos que sean más específicos del lenguaje del documental que de otros géneros informativos o de ficción?

En tanto que un documental recree la realidad y no se limite a reflejarla, que su autor no se sienta prisionero de una objetividad, por lo demás inalcanzable, parece legítimo que utilice los recursos narrativos y técnicos de cualquier otro género, siempre que no traicione la veracidad.

En tanto que un documental trate de reflejar la realidad de la forma más objetiva posible, la puesta en escena que permita en mayor medida que los hechos se desarrollen delante de la cámara por sí mismos y con su ritmo y las técnicas de realización que mejor transfieran a la pantalla la apariencia continua de la realidad, podrían considerarse las más específicas del género documental.

En este sentido, Andre Bazin defiende la profundidad del campo y el plano secuencia como elementos más realistas del lenguaje cinematográfico (13).

La profundidad de campo que posibilita que la imagen se mantenga nítida casi desde el objetivo hasta el infinito, permite que una acción se desarrolle en diversos planos espaciales y en un largo período de tiempo.

Esta forma de presentar la realidad es para Bazin más realista, se ajusta a nuestra forma psicológica normal de asimilar los hechos y nos libera en parte de la manipulación del montaje donde el director selecciona y controla en cada momento la imagen que vamos a ver.

La naturaleza de ciertos hechos exige también para Bazin una toma continua de la cámara, una toma basada en el plano-secuencia. Cita como ejemplo en el documental "Nanuk el esquimal" de Flaherty la prolongada toma de Nanuk luchando con la foca a través del agujero en el hielo (14). Dividir esta escena en fragmentos —dice Bazin— "la habría cambiado de algo real a algo imaginario... Habría supuesto distraer nuestro interés, del hecho en cuanto hecho, hacia el drama o significado del hecho".

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) GUBERN, Román: *Historia del cine* Vol. 1. Ed. Lumen 1973. Barcelona.
- (2) CEBRIAN HERREROS, Mariano: *Fundamentos de la Teoría y Técnicas de la Información Audiovisual*. Ed. Mezquita 1983. Madrid.
- (3) HUERTAS JIMENEZ, Luis Fernando: *"Estética del Discurso Audiovisual"*. Ed. Mitre 1986. Barcelona.
- (4) RABIGER, Michael: *"Dirección de Documentales"*. IORTV 1987. Madrid.
- (5) MITRY, Jean: *"Historia del Cine Experimental"*. Fernando Torres Editorial. Valencia 1974.
- (6) RABIGER, Michael. op. cit.
- (7) RABIGER, Michael. op. cit.
- (8) Recogido por Susana Blázquez en el "artículo" *"El género documental. El gran olvidado"*. Revista Cine Video.
- (9) FELDMAN, Simón: *"Guión Argumental. Guión Documental"*. Ed. Gedisa. Barcelona 1990.
- (10) PANCORBO, Luis: *"La Tribu Televisiva. Análisis del Documento Etnográfico"*. IORTV. Madrid 1986.
- (11) HUERTAS JIMENEZ: L. F. op. cit.
- (12) MARTINEZ REVERTE: *"El guión documental"*. Curso Fundación Viridiana.
- (13) HUERTAS JIMENEZ: L. F. op. cit.
- (14) Citado por DUDLEY ANDREW, J.: *"Las principales teorías cinematográficas"*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1978.