

**CINE  
DOCUMENTAL**

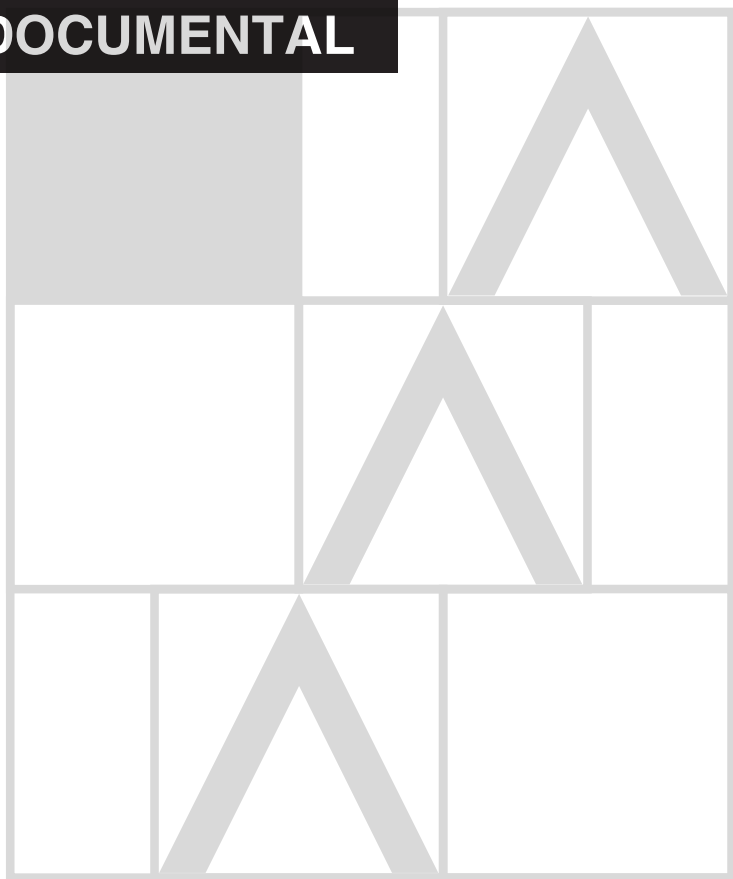
**Nicolás Prividera**



**la marca  
editora**

**CINE**

**DOCUMENTAL**



**la marca**  
e d i t o r a

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

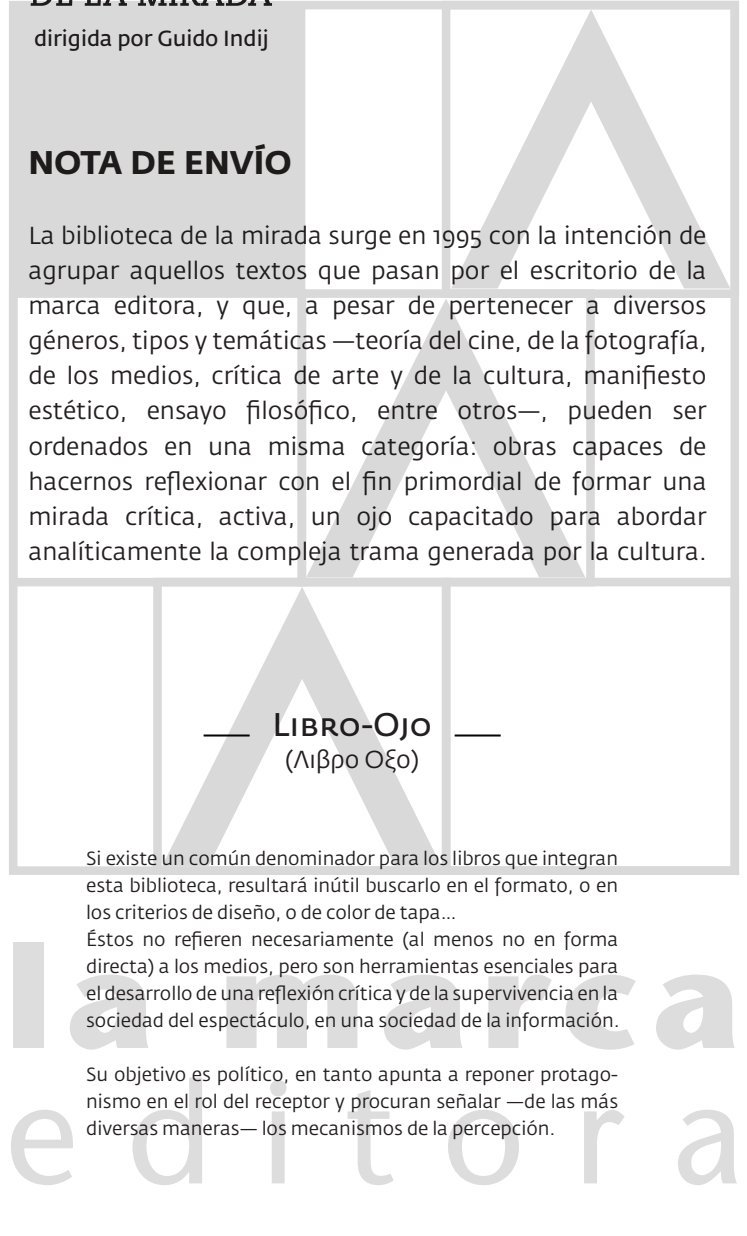
La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

### LIBRO-OJO (Λιβρο-Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.



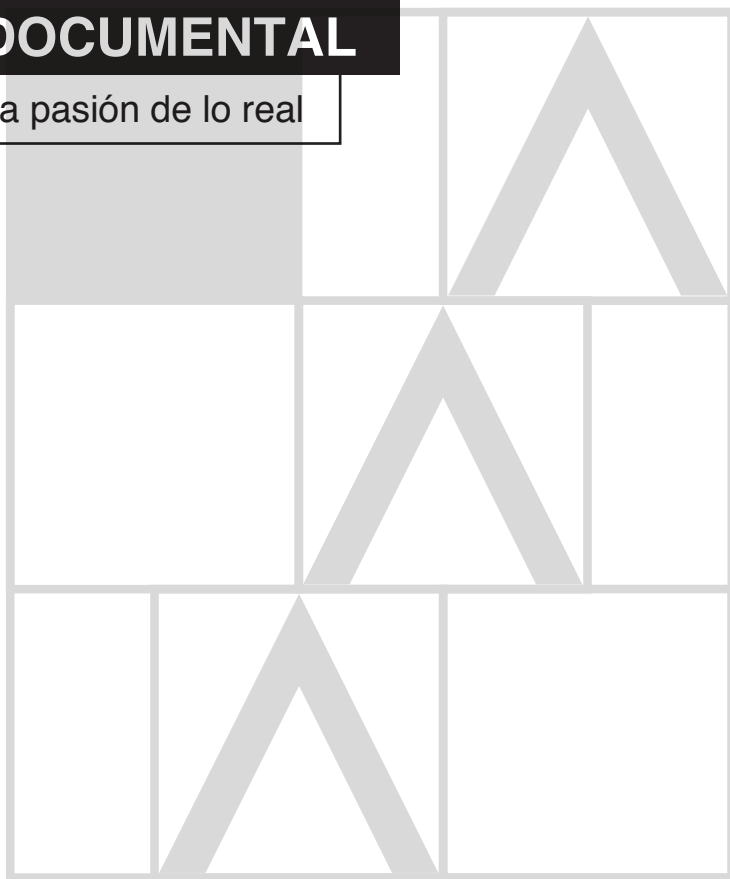
La biblioteca editora

Vertical text on the right edge of the page, including the word 'Libro-Ojo' and other fragments.

**CINE**

**DOCUMENTAL**

La pasión de lo real



**Nicolás Prividera**

la marca  
editora



**la marca**  
editora

Título *Cine documental. La pasión de lo real*  
Autor Nicolás Prividera

Colección Biblioteca de la mirada  
Director de colección Guido Indij

Coordinación editorial y tapa Luciano Páez Souza  
Corrección Manuel Camino  
Composición de interior Brenda Wainer  
Foto de tapa Fotograma de *El hombre de la cámara*,  
de Dziga Vertov

Editorial **la marca editora**  
Oficina Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina  
Tel (54-11) 4 552-3834  
E-mail lme@lamarcaeditora.com  
W<sup>3</sup> www.lamarcaeditora.com

Libro de edición Argentina  
Impreso en / *Printed in* Argentina  
Taller Buenos Aires Print

ISBN 978-950-889-365-9  
Fecha de impresión Julio 2022  
Depósito de ley 11.723

© **la marca editora**

Prividera, Nicolás  
Cine documental : la pasión de lo real / Nicolás Prividera. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2022.  
200 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la Mirada)

ISBN 978-950-889-365-9

1. Cine. 2. Cine Documental. 3. Ensayo. I. Título.  
CDD 791.436

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

<b>Agradecimientos y nota bene</b>	<b>9</b>
<b>Prólogo</b>	<b>11</b>
<b>I. La condición documental</b>	<b>13</b>
Las vueltas del documental	14
Entre el <i>mainstream</i> y la experimentación	16
Documental / Ficción	19
Poética de lo real	22
Texto / contexto (y resistencia)	25
Modalidades	
<b>II. La tradición documental</b>	<b>33</b>
Dilemas fundacionales: entre el registro y la mirada autoral	33
Del cine clásico al moderno: los límites de la representación	45
Tensiones del cine moderno: de la posguerra a las Nuevas Olas	58
Transiciones hacia un cine posmoderno: repliegues y despliegues	69
El documental como ensayo: concepto, forma, historia	77
La imagen persistente: un cine de poesía ante el “desierto de lo real”	85
<b>III. La cuestión documental</b>	<b>97</b>
La objetividad en cuestión	98
La identificación en cuestión	101
El otro en cuestión	106
La realidad en cuestión	109
La imparcialidad en cuestión	112
La primera persona en cuestión	116
La mirada en cuestión	118
La imagen en cuestión	121
El ensayo en cuestión	123
El “género” en cuestión	125
El documentalista en cuestión	127

<b>IV. La realización documental</b>	<b>131</b>
Producción	132
Dirección	133
Puesta en escena	136
Guion	137
Equipo	143
“Actores”	144
Entrevista	146
Sonido	147
Montaje	150
Necesidad, disparador y síntesis	155
<b>V. Digresiones, discusiones</b>	<b>159</b>
¿De qué hablamos cuando hablamos de (post) cine?	159
Notas sobre / hacia lo documental	166
El agente en la frontera	171
Los límites de la manipulación	175
El dilema del hombre de la cámara	177
Apuntes sobre cine documental latinoamericano	179
Para una historia política del cine documental argentino	182
Por qué documentar	187
Memoria / Documental	190
<b>Epílogo</b>	<b>193</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>195</b>

la marca  
editora

## Agradecimientos y nota bene

Este libro no pretende ser una historia, ni un manual, ni una poética, aunque tenga algo de todo eso al estar basado en mi experiencia como docente en el área documental de la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), donde me formé hace tres décadas y doy clase hace una. Surge entonces de la necesidad de ofrecer un panorama completo a los alumnos sobre un tema que ignoran casi todo (porque la formación de cualquier espectador suele darse a través del cine de ficción), y por eso mismo puede servir a cualquier interesado en aproximarse al documental.

Agradezco entonces a la ENERC por haber sido el ámbito que me permitió repensar lo que había aprendido en la práctica (en ambos casos, gracias a la generosa intercesión de Vanessa Ragone), y a los alumnos que en años sucesivos ayudan con sus preguntas a seguir repensando mis respuestas, así como a todos aquellos que me han permitido cavilar, de un modo u otro, a través de los años (en encuentros formales o cruces casuales, pero también a través de la solitaria frecuentación de sus textos), los temas esenciales que vuelven una y otra vez a inquietar al cine documental, y se resumen en las páginas que siguen. También a la marca editora por haber confiado en que de aquellos apuntes dispersos podía salir este libro.

Aunque el texto reúne materiales diversos y no pretende reproducir la oralidad de las clases que le dieron origen, intenté preservar la síntesis conceptual y la amenidad de la lectura, afines a su propósito introductorio. De ahí que tampoco haya “aparataje académico” ni notas al pie, aunque al final una bibliografía básica hace referencia a los muchos y diversos textos que sirvieron de base para rondarlos o discutirlos. Del mismo modo, las páginas que siguen van desgranando una filmografía esencial, desde los ejemplos más canónicos hasta un pequeño muestrario de las diversas facetas del cine documental. Si este libro logra al menos acercar alguna de esas películas al lector, ya habrá cumplido su cometido.



## Prólogo

*Lo real es lo imposible de destruir, lo que resiste, siempre y para siempre.  
Sólo se hace obra si se tiene la impresión de medirse contra esa resistencia.*

Alain Badiou

En los habituales listados de grandes películas de la historia –como el publicado cada década por la revista inglesa *Sight & Sound*–, suelen entrar apenas un par de títulos documentales: usualmente *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) y *Shoah* (1985) son los únicos “clásicos” que parecen insoslayables. Uno crea el campo mismo (incluso con toda su ambigüedad) y el otro casi lo clausura (ya que el tema del exterminio es lo que precisamente establece Godard como centro de su impugnación al cine en sus *Historia(s) del cine*). Se trata de un recorte muy significativo, que ilumina el recorte mayor de haber prácticamente soslayado todo el amplio territorio del documental en el resto de la lista. Habría muchas cuestiones para analizar, si tomamos esas listas como gesto a interrogar.

En ese sentido, lo que exponen esas afinidades electivas es que la cinefilia siempre está al borde de extenuar o pervertir su objeto. Porque su canon no es una mera lista: presupone algo más que una lectura compulsiva y un orden perfecto. Implica antes que nada una hipótesis sobre el cine. Por lo tanto, una aproximación general al documental debería empezar por hablar de su lugar subalterno en relación con la ficción: ¿por qué el documental terminó siendo el postergado “hermano menor”, si de algún modo el cine nació documental y fue canonizado –bazinianamente– por su relación con lo real? Las respuestas pueden ser económicas, sociológicas, culturales...

Lo cierto es que para quienes estudiamos en las escuelas de cine hacia fines de siglo pasado, el documental no era parte de los planes de estudio; apenas si aparecía, con suerte, como último ítem del programa, al que por supuesto jamás llegábamos. Veinte años después, con el crecimiento exponencial del cine documental en los albores del nuevo siglo (tanto gracias a la crisis de 2001 como a la expansión de las cámaras digitales), todo eso ha cambiado. Por eso la necesidad de este libro, que propone a la vez una revisión histórica

y analítica de las sucesivas fases y problemas que sigue enfrentando el documental, un fenómeno sobre el que aún hay pocos compendios en castellano.

Cuando comencé a dar clases sobre documental, buscando bibliografía con la que desarrollar un programa encontré que era poco y nada lo publicado en nuestro idioma, o accesible entre nosotros. Basé entonces mi aproximación sobre algunos textos clásicos (la teorización de Bill Nichols y la historización de Erik Barnouw), a los que conjugué con otros varios para —a partir de ellos y muchas veces contra ellos— esbozar unos apuntes que fueron luego el primer borrador de este libro. Cada uno de sus capítulos aborda al cine documental desde distintas perspectivas.

El primer capítulo propone la discusión de algunas conceptualizaciones básicas abordando (más que definiendo) lo documental como “condición”. El segundo está dedicado a revisar, a través de algunos momentos y cineastas claves, el modo en el que se desarrolló la “tradición” documental, desde sus orígenes clásicos y vanguardistas hasta la modernidad y posmodernidad, y como esa historia está atravesada por una cuestión central para el cine: la pregunta por los límites de la representación. El tercer capítulo propone repensar problemáticas centrales del cine documental (tales como la objetividad, la imparcialidad y lo “real” o la construcción del otro y del yo representados) a partir de películas en las que estos conflictos se revelan de manera paradigmática. El cuarto capítulo, por su parte, aborda el documental considerado como una praxis, describiendo las tareas, procesos y modos de organización propios de su realización: guion, producción, sonido, montaje y la relación con “actores”, entrevistados y el propio equipo de trabajo. El último capítulo extiende y actualiza los temas abordados en los anteriores situándolos en el marco de discusiones clave para el cine contemporáneo y para el cine documental latinoamericano y argentino.

El título de este libro está tomado de una idea central en *El siglo* de Alain Badiou, aunque aquí se lo enuncia más literalmente que en su sentido original. No porque el cine en general, y el documental en particular, no haya acompañado ese irredento sueño que consumió a las vanguardias en la Rusia de 1917 o en la Argentina de los años 70, sino porque a la vuelta del siglo el cine acaso ya no pretende cambiar al mundo, pero no deja de pensarlo. Pues si “la pasión de lo real” alumbró al cine desde sus orígenes, aún sigue siendo su mayor misterio.

En el latín medieval, *documentatio* y *documentum* (en singular y plural) significaban “instrumento de prueba”, pero también “precepto”, “enseñanza” o “doctrina moral”. Sin reponer toda la etimología y derivaciones de esta raíz común, subrayemos esa doble condición de prueba y precepto, ya que va a acompañar (y condicionar) todo el desarrollo del cine documental.

Para empezar nuestro recorrido, se impone pues revisar algunos de los conceptos y cuestiones básicas que definen nuestro objeto. Pero intentaremos hacerlo mientras los discutimos o repensamos, empezando por la noción misma de “documental”, que sigue siendo elusiva cada vez que se intenta definirla, ya que cada aproximación establece distintos sesgos o presupuestos. Sin hacer un rastreo exhaustivo o histórico del término, ni de toda la bibliografía precedente (lo que excedería los límites de esta introducción), daremos una serie de concéntricos rodeos alrededor de las cuestiones que se ponen en juego al intentar cercar su territorio.

Se trata de una zona aparentemente lateral dentro de la producción cinematográfica global (dominada prontamente por la ficción), pero central a la vez para comprender (o disputar) no solo el sentido de esas naturalizadas parcelas en las que ha sido dividido el campo del cine, sino cómo se relacionan con su propia formación y expansión, desde la rápida conversión del “cinematógrafo” en un nuevo arte: “Desde Vertov, Murnau o Flaherty hasta Kiarostami, pasando por Welles, Rossellini y Godard, lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los polos opuestos de la ficción y el documental”, sostiene Jean Louis Comolli.

Y en esas derivas y discusiones alrededor del eje ficción / documental se cifra no solo la dinámica de su historia, sino también las posibilidades futuras del “cine de lo real” –sobre todo en una “era de la imagen” en la cual el flujo continuo que nos llega a través de múltiples pantallas es tan omnipresente como problemático, en tanto en nuestra posmodernidad el nuevo universo virtual-digital compromete la definición misma de lo real–. Lo que “documenta” finalmente el documental, a través de su propia historia, es la huella de todas esas tensiones.

## Las vueltas del documental

Si el documental ocupa un sitio destacado en el contexto del cine contemporáneo, es porque este se caracterizó desde la modernidad por su reflexividad, y el cine documental es un territorio abierto a esas exploraciones autorreferenciales desde sus inicios, ya que la pregunta por la representación fue consustancial con su desarrollo. Pero esa historia fue también un largo camino de idas y vueltas, en las que el documental siempre pareció ocupar un lugar secundario en relación con el cine de ficción, que llena prácticamente las pantallas desde los comienzos mismos del cine, aunque suele decirse que este se inició como documental.

En verdad, pese a toda la impronta “documental” de las primeras tomas (que buscaban reproducir imágenes del mundo, cercano o distante), ya en los brevísimos films de los hermanos Lumière se vislumbra un afán narrativo (evidente en *El regador regado* [*L'Arroseur arrosé*, 1895]), por lo que la ficción se impuso “naturalmente” como modalidad dominante, sea bajo la forma de las primeras películas “históricas” que buscaban reconstruir hechos del pasado, o la de pequeños argumentos tomados de la vida cotidiana, antes de darse el desarrollo del largometraje durante la conformación del cine clásico. Y entre ficción y documental, mediando y azuzando ambos campos, también existe desde el comienzo un cine experimental, ligado a esas primeras exploraciones de la nueva tecnología, que alimentarían luego el espíritu de las primeras vanguardias.

Podemos decir entonces que la ficción imagina mientras que el documental retrata (aunque la ficción no siempre abandona su relación con el mundo real y el documental no deja de ser una narración), y el cine experimental investiga el propio lenguaje (por eso aparece siempre ligado a las vanguardias, que luego terminan nutriendo tanto a ficción como documental). Por eso, si bien este libro se centra en el cine documental, no dejaremos de relacionarlo con esos otros ámbitos con los que está imbricado, ya que más allá de los abordajes parciales que las distintas historias del cine suelen hacer, privilegiando usualmente la ficción y dedicándole capítulos aislados al documental o la vanguardia, deberíamos pensar sus ramas desde ese tronco común.

Resumamos entonces, haciendo una breve síntesis de lo que desarrollaremos en el capítulo siguiente, la historia del cine desde el punto de vista del documental: si bien desde su misma invención busca registrar lo real, recién en los años 20 surgió un cine “documental” parangonable al de ficción (con

*Nanuk, el esquimal* [*Nanook of the North*, Flaherty, 1922], primer largometraje y éxito documental). Pero esa victoria fue momentánea, ya que en los años 30 quedará aislado como “género” frente al generalizado cine clásico (de ficción), y mantenido bajo el mandato del didactismo o la “propaganda”. En la posguerra –con la constitución del cine moderno– el cine de ficción se relanza a la búsqueda de lo real (para confinarlo a su vez en un Realismo siempre reificado), y finalmente –con el tránsito del cine moderno al posmoderno– se produce muchas veces una suerte de cruce de fronteras entre documental y ficción.

Pues si siempre asistimos a un uso de recursos de la ficción por parte del documental (evidente desde sus inicios, con la asunción de la inevitable puesta en escena), también se fueron imponiendo usos del documental por el cine de ficción, hasta llegar en la actualidad a diversas apropiaciones de ciertos géneros –como el terror que apela al falso documental– o a través de cineastas tan diferentes como Kathryn Bigelow o los hermanos Dardenne, como ejemplificaremos. Este permanente vaivén revela que ficción y documental son dos caras de la misma moneda (el cine): dos hermanos que tienen una relación tan cercana como ríspida, en tanto el mayor creció a la sombra del menor. Como veremos desde distintas perspectivas, si bien el cine surgió como documental esa impronta quedó muy pronto relegada ante el rápido desarrollo de la ficción, convertida en apenas un par de décadas en forma predominante, justo antes de que el documental encontrara su nombre.

Pero si hablamos de “vueltas”, no es solo por sus sucesivos resurgimientos bajo diferentes formas o “modalidades”, sino porque el documental siempre ocupó un lugar clave en distintos momentos de la historia del cine, en tanto ayudó a pensar y redefinir sus contornos (en tensión con la ficción). Tanto en sus orígenes como durante las guerras mundiales que partieron en dos al siglo xx, con las vanguardias de los años 20 y las de los años 60 como clímax previo y posterior. Y su continuo aunque accidentado retorno al centro de la escena obedece generalmente a varias causas (culturales, sociales y tecnológicas). Resumamos:

- Causas culturales: agotamiento de los modos de representación más convencionales (sea el mismo documental en su habitual formato “expositivo” trasladado luego a la televisión, o en relación con un cine de ficción que se encuentra desfasado de las nuevas sensibilidades epocales).

- Causas tecnológicas: facilidades dadas por el desarrollo de nuevas tecnologías a lo largo de la historia (sonido sincrónico, cámaras livianas, conversión al universo digital, etcétera).
- Causas sociales: las grandes crisis como momentos de revisionismo histórico (cuando se impone mirar atrás y el cine mismo se convierte en parte de los archivos visuales a ser revisitados).

Todas estas causas son también políticas, en tanto el documental implica la posibilidad de una mirada crítica, como sucede hoy frente a la uniformidad de un sistema globalizado de múltiples pantallas en el que las imágenes son una parte más del flujo capitalista. El mejor cine documental (es decir, el que resiste a ese naturalizado influjo, y no se contenta con ser un mero “reflejo” de la realidad) busca un espectador que sea un activo ciudadano más que un pasivo consumidor.

### Entre el *mainstream* y la experimentación

A pesar del enorme crecimiento del campo documental en las últimas décadas, el gran público aún sigue viéndolo como un “género” más, y no precisamente *mainstream*, aunque algunas de las películas más vistas en Netflix sean documentales. Como si el documental hubiera quedado cautivo del lugar subalterno que tuvo históricamente en relación con el cine de ficción, o –peor, en tanto ni siquiera sería considerado “cine”– como si se tratase apenas de una opción televisiva más, visto que ese medio terminó de encerrarlo en un formato tan mecánico como previsible (del que la propia historia del documental es en parte responsable, como veremos).

Vamos a tratar de ir desmontando estos prejuicios (aunque el sistema –o lo que es lo mismo, el mercado– les dé la razón), pues lo que ocultan es justamente lo esencial: que el mejor documental realiza lo que debería ser una máxima para cualquier cine: cada película debería poder encontrar su propia forma, en vez de reproducirse con fórmulas de manual, siguiendo algún modelo o algoritmo. Es decir: todo film debería nacer experimental (para insistir también sobre esa tercera corriente esencial, en tanto entra en tensión con documental y ficción, como una tercera fuerza aún menos reconocida como tal), para dinamizar así no solo su propio proceso creativo, sino el del cine mismo (como sucedió en sus primeras décadas de existencia).

¿Hace falta aclarar que en el documental puede haber tanta creatividad como en la ficción? La diferencia es que no se aplica a la invención de lo narrado, sino al modo de narrar, en tanto cualquier aproximación a lo real debería empezar por preguntarse por el misterio de las cosas, y la naturaleza misma de los medios del cine revelados en esa interrogación. Ese continuo proceso de búsqueda, que funda una mirada crítica sobre el mundo y una forma particular para cada película, es el camino ideal que debería hacer cualquiera que se acerque al cine y a lo real a través del documental, tenga ya una larga carrera o sea su primera tentativa.

Cuando yo mismo abordé la que sería mi primera película—que por fuerza debía ser “documental”—, comprendí que de algún modo tenía que aprender todo de nuevo, o contra lo que había aprendido en la escuela de cine, siempre más orientada hacia la ficción. Pero pronto entendí que de eso se trata —o debería tratarse— justamente el documental: de hacerse preguntas, más que de aplicar algún manual (en este caso, además, inexistente). Y eso me lo enseñó el proceso mismo de intentar realizar un “documental”, ya que no solo lo ignoraba casi todo, sino que tampoco existía en ese tiempo (la Argentina de los años 90) muchas vías, guías o compañías que ayudaran a producir documental. No solo por la dificultad de hacer y estrenar en filmico, sino porque el “género” había entrado a fines de los 80 (después de su revitalización política en los 60 y su tibio resurgimiento tras la dictadura) en otro momento de quietud y decadencia. Hasta que a fin de siglo irrumpieron no solo los nuevos formatos digitales, sino otra crisis terminal que lo sacó de su letargo.

El 2001 marcó un quiebre en el mundo (a la vez que nuestra propia crisis puso al país a bucear en su pasado para encontrar las razones del estallido): la caída de las Torres tuvo la potencia de la caída del Muro de Berlín, pero esta vez la certeza que se derrumbó fue —paradójicamente— la de que con la desaparición de la URSS se acababan las ideologías. De pronto la Historia reingresó con violencia, y las cámaras estuvieron ahí como testigos privilegiados, aunque los espectadores no dejaban de poner en duda lo que mostraban. Las imágenes volvían a tener un lugar central, pero su capacidad de revelación nunca fue más opaca: todo el mundo estaba mirando, y a la vez nadie entendía lo que estaba pasando...

Veamos un ejemplo comparativo de ficción y documental en torno a ese mismo hecho: *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004) y *Zero Dark Thirty* (Bigelow, 2012). Ambas películas empiezan solo con el sonido, sobre la pantalla en negro, de lo que escuchamos en las noticias el día de la caída de las Torres Gemelas en Nueva York. En principio, podría decirse que esa elección asume



la ética que hay tras toda estética, y que el cine sabe que hay cosas que no deben ser mostradas (a diferencia de la TV, que buscó exhibir todo y a la vez ocultar lo que el gobierno no quería que se viese, tras lo aprendido con la exhibición de los muertos propios en Vietnam).

Fijar los límites de la representación es algo que el clasicismo cinematográfico estableció como una de sus tácitas reglas básicas. Pero en el caso de *Zero Dark Thirty* no se trata del respeto heredado de esa medida clásica (ya que inmediatamente después de ese somero inicio viene una escena de tortura), ni solo de doble estándar (las muertes “propias” como las únicas que importan). Se trata de que esa ciega escena inicial justifica todo lo que vendrá (en el film y en la Historia). Ese es el relato oficial norteamericano, que Bigelow no solo no cuestiona, sino que asume desde el cartel inicial, que habla de un conocimiento “de primera mano” sobre los “hechos reales” (algo que la ficción usa siempre para prestigiarse, como si tuviera culpa de ser solo ficción, pero que aquí se presenta además como oficiosa razón de Estado).

Michael Moore hace todo lo contrario, no solo porque *Fahrenheit 9/11* trate de demostrar la relación entre Bush y Bin Laden, mientras que *Zero Dark Thirty* muestra al árabe como el previsible malo de la película (aunque nada curiosamente nunca llegue a mostrarlo, como si no quisiera darle un rostro ni siquiera en la ficción). Pese a que parten del mismo hecho, la distancia entre este documental y aquella ficción es evidente en cada una de sus decisiones formales, pues aunque Moore no sea un cineasta de vanguardia, sino un comediante, su película confronta con las versiones oficiales de la realidad, que *Zero Dark Thirty* viene a reivindicar tanto como la tortura.

En el mismo sentido, frente a las agrietadas certezas del Realismo y el clasicismo (siempre históricamente determinados), el documental es un terreno más fértil y una materia más elástica, tanto para la experimentación como para los cuestionamientos sobre la realidad y el modo en que nos la cuentan, sea el propio cine o los medios de comunicación. Porque el documental (que durante mucho tiempo se encerró en un formato conservador, por razones que luego examinaremos) puede ser la forma más abierta y libre del cine, al no estar atada a un formato o estética particular (sino ante todo a una ética).

En el mejor cine documental siempre está presente ese doble compromiso, con “la representación de la realidad” (título del primer libro de Bill Nichols) a la vez que con la búsqueda formal para llevarla a cabo. Qué y cómo mostrar es algo que el cine documental se pregunta a cada paso. Y las mejores películas de cualquier tipo de cine son las que manifiestan de



algún modo esa intención (y tensión), al no desligar forma de contenido. Eso es lo que buscó la vanguardia más politizada (aunque no sea igual la de los rabiosos años 20 que la de los idealistas 60): inventar un lenguaje nuevo (para lo que un arte literalmente nuevo como el cine era ideal), pero no buscando desligarse de la tradición previa (del Renacimiento al siglo XIX), sino reformularla. Como veremos, la historia del cine documental (entre la experimentación vanguardista y los mandatos del sistema de representación “realista” de la ficción) expone las huellas de todas las discusiones estéticas y políticas del siglo XX. Empezando por la de su definición misma.

### Documental / Ficción

“No me gusta el término ‘documental’, pero nadie encontró otro mejor”, dijo Chris Marker. Hace ya bastante tiempo, sin embargo, muchos estudiosos adoptaron el concepto de “no ficción”, en función de asumir esa dificultad de definición a la vez que el modo en que en algunas zonas del cine contemporáneo parecen borrarse los límites entre documental y ficción. Pero así planteado, este término no viene a resolver la cuestión, sino a agravarla, pues en su origen (anglosajón) la “no ficción” es una suerte de cajón de sastre dentro del cual el cine documental se mezcla con los films educativos o los noticieros, contradiciendo el desarrollo mismo del “género”.

En su amplitud, el término “no-ficción” quiere abarcar un territorio más vasto, aunque sea por la negativa, asumiendo que aún no siendo ficción ese campo está atravesado por herramientas ficcionales, lo que tiene origen en las prerrogativas de la poética clásica: siempre hay narración (como siempre hay punto de vista), aún en el film más experimental (basta recordar algunos de Warhol, como *Sleep* [1964] o *Empire* [1965], en los que a pesar de su aparente quietud algo pasa...). Del mismo modo, todo film siempre documenta (aún a su pesar), ya desde los Lumière (que reflejaban el mundo desde la mirada triunfante de la burguesía) y Méliès (que mostraba cómo el cine se articulaba con los viejos espectáculos de feria).

Como dijo Godard (jugando a la inversión de que los Lumière hacían ficción –al asumir el gusto pictográfico de su tiempo–, y Méliès, documentales –al registrar números teatrales–): “La mejor ficción tiende al documental y el documental a la ficción”. Podemos entender esto literalmente, en tanto la ficción es un documental de su propio rodaje (y de sus condiciones

históricas, aunque se enmascaren), mientras que el documental narra usando formas deudoras de la ficción (como lo hace también el historiador, según dice Hayden White en *Metahistoria* al asumir que “ningún conjunto dado de acontecimientos históricos casualmente registrados puede por sí mismo constituir un relato”, sino que los acontecimientos son incorporados en un relato mediante supresión, subordinación, énfasis y otras “técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela”).

Ahora bien, pese a sus relaciones con otros tipos de textualidades (fílmicas, en este caso), la definición del documental como mero “texto” resulta insuficiente. Ni tampoco se trataría de un “género” más entre otros, ya que no presupone un esquema esencial de rasgos comunes, con contenidos y formas prototípicas, etcétera. Podríamos entonces pensarlo simplemente como una “condición”, a partir de las múltiples definiciones que da el diccionario de esta palabra:

Condición: 1- Índole, naturaleza o propiedad de las cosas (“buena o mala...”). 2- Posición social (“libre o esclavo”). 3- Actitud, carácter, disposición o estado (“humilde o presuntuoso”). 4- Calidad o circunstancia con que se promete o hace una cosa (“como condición para x”). 5- Circunstancias exteriores que determinan o modifican el estado de una persona o cosa (“condicionado por x”). 6- Hipótesis de base que debe ser verdad si una proposición lo es (“a condición de x X”).

El documental comparte de algún modo todos estos sentidos. Pero podríamos resumir la esencia de esa “condición” a través de los anuncios que a veces suelen preceder a las películas de ficción: si en estas se nos informa que “cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia”, o bien que un film está “basado en hechos reales”, el documental no avisa porque siempre presupone una relación directa con los hechos. Ese anuncio está siempre implícito, por eso no necesitaría ninguna otra aclaración.

Su criterio de validación es por tanto externo: se trata del estatuto del referente, no del texto (pues las solas relaciones formales internas de la obra admiten la existencia de un “falso documental”, que puede ser hasta visto como un subgénero). En definitiva, lo que los distingue son distintos pactos de lectura: la condición documental es lo que la ficción “suspende” (parafraseando a Coleridge, para que nos creamos el cuento), y la no-ficción asume (para que creamos en su veracidad). Lo que no significa que no sea una frontera muy porosa (como queda claro en *Close Up* [Kiarostami, 1990]), aunque

siempre deba existir como tal para poder diferenciar entre representación y ficcionalización.

Podría decirse que los mejores documentales se preguntan precisamente por la naturaleza paradójica de esa línea divisoria, sin dejar de reconocerla. Porque la frontera difusa entre documental y ficción demuestra nuestra propia dificultad para percibir el mundo, más en una época que hace de la apariencia su única certeza. Esa debilidad del valor de la verdad (“no hay hechos, sino interpretaciones”, dice un bastardeado *dictum* de Nietzsche) es un problema filosófico que trasciende al cine, por supuesto, pero que ha sido uno de sus problemas centrales desde el inicio. Porque en el cine la relación con el mundo está en primer plano, sea ficción o documental: toda película postula una teoría sobre lo real, se base en una visión dogmática o en la duda metódica.

En la ficción tradicional, el verosímil (sea o no realista) suele ser una dogmática necesidad, tanto como la objetividad para el documental clásico (ya que ambos postulan una similar estética de la transparencia, una literal “teoría del reflejo”), mientras que en la ficción y documental modernos (más “reflexivos” y autoconscientes) la realidad y su verosímil siempre están puestos en cuestión (asumiendo que si ese espejo existe está roto, fragmentado, y nunca podremos alcanzar una imagen totalizadora).

Lo que no significa olvidar que la voluntad narrativa, que por supuesto no atañe solo a la ficción, expresa la necesidad de dar sentido al mundo. A veces –sobre todo cuando no hay datos o testimonios de primera mano–, es necesario reconstruir la narración de la Historia y reconocer lo que la práctica del historiador tiene de “ficcionalización”, como asume White; eso es, precisamente, lo que hace el cine documental.

Jacques Rancière lo ejemplifica así tomando como ejemplo la querrela histórica sobre el genocidio nazi: “Para negar lo que sucedió, como los negacionistas nos muestran en la práctica, no es necesario negar muchos hechos. Basta con eliminar el nexo que existe entre ellos y les confiere una coexistencia histórica”. Y ese nexo se construye a través de una interpretación de los hechos, solo que “el cine documental puede aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de aquello a lo que se lo suele asimilar: la producción imaginaria de verosímiles y de efectos de realidad”. En el documental, “lo real no es un efecto que debe producir, es un dato que debe comprender”.

Volveremos varias veces sobre esta cuestión clave, pues no debemos olvidar esa distinción esencial entre efecto y dato (u otros modos de enunciar el mismo problema). Para no confundir ese reconocimiento del “trabajo