

DOCUMENTAL, HERRAMIENTA DE DESCUBRIMIENTO DE LO REAL

SOIBELZOHN, Naón

naonsoibelzohn@yahoo.com.ar

Secretaría de Investigaciones - FADU – UBA

Resumen

Podríamos intentar un comienzo casi obvio para esta presentación comentando algo muy elemental. Que el documental es la materialización de una relación creadora, que el realizador establece con fragmentos de realidad que desea conocer y transmitir. Que se acerca a su campo de interés con los instrumentos, los materiales y las técnicas básicas del cine y que cuenta con su inteligencia, su voluntad y sus afectos para internarse en esa porción de mundo que eligió develar.

¿Por qué de la totalidad de lo real, elige ese fragmento? ¿Qué curiosidad lo impulsa, qué ideal lo moviliza, qué fantasía estética lo inquieta? ¿Algún sentido social, una inclinación solidaria, o una preocupación política? ¿O tan solo una legítima sensibilidad ante lo humano o lo natural, ante la multiplicidad de situaciones individuales o colectivas? ¿Ante la diversidad de condiciones geográficas y el paisaje, ante la riqueza y la sencillez de la vida cotidiana, ante el trabajo, la producción, el deporte, la cultura o la actividad social?

Son todas motivaciones posibles para iniciar un camino, de descubrimiento y expresión. La realidad se ofrece a la mirada del observador como una plenitud caótica. El realizador con sus instrumentos materiales e intelectuales, selecciona, vincula, otorga inteligibilidad visible y audible, y provee de una impronta estética. Transitando un proceso creador, el realizador descubre sentido y genera expresión a través de la obra audiovisual.

Es este proceso creador, con sus incógnitas, sus instancias, y su itinerario, el que se propone descubrir esta comunicación.

Palabras clave

Saber- entorno a lo previo sobre el documental-, Sentido y expresión, Consecuencia -en relación a Robert Flaherty-, Referencias bibliográficas

Ponencia

1.- SABER - EN TORNO A LO PREVIO SOBRE EL DOCUMENTAL

Para intentar una opinión comprometida en relación al documental citaremos un comentario muy preciso de Robert Flaherty maestro del documentalismo de los años 20 al 40 que dirigió y produjo el primer documental de la historia del cine, Nanuk, el esquimal. *Nanuk el esquimal* (1922). **1. VER CONSECUENCIA**

El decía entonces algo, que hoy sigue vigente(."Origen del Documental" Nueva Visión 1960). "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. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. Creemos que el actor original y la escena original son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio ni recrear la mecánica de ese estudio."

Resulta valioso el comentario por el nexo contundente que establece entre el cine como herramienta expresiva y la "vida misma" como materia a expresar a través del cine. Resalta esta intención de abrir el objetivo de la cámara al mundo real. Dice del documental que asume el rol de "fotografiar la escena viva y el relato vivo". Valora la escena real y la persona real para interpretar desde el cine el mundo moderno. Hasta aquí exalta el poder que tiene el documental de "moverse, observar y seleccionar", de abrirse para manifestar "lo abierto" del mundo.

Remata con una aseveración que otorga al documental la capacidad de interpretar hechos más complejos y asombrosos que los que puedan conjurar la mente del realizador de ficción. Es decir que contrapone la posibilidad infinita que tiene el documental para abordar el mundo, frente a la limitación de la que

padece el imaginario de un creador ficcional para abarcarlo y expresarlo en plenitud. El tiempo y la historia del cine transcurridos desde entonces vuelve discutible esta afirmación suya aunque no invalida su valoración justa del documental.

Tengamos en cuenta que Flaherty hablaba del mundo moderno (1920/40) Modernidad que se refiere al mundo y a la vida como pasibles de ser transformados por el arte y la política en un sentido de justicia y progreso. Eran tiempos de guerra y post-guerra, genocidio e Hiroshima. También eran tiempos en que el arte necesitaba dar cuenta de un mundo aterrador y no obstante esperanzado. Es decir una época en que el arte cinematográfico reflejando la vida se encontraba a sí mismo y su lenguaje. El “sujeto” del cine era el hombre real en las circunstancias de entonces, el lenguaje de cine su herramienta de expresión.

Parecería que todo fue distinto después, en tiempos de post-modernidad en los que para algunos teóricos y realizadores el “sujeto” del cine fue más el lenguaje en sí mismo, ya no el lenguaje como expresión del vínculo que el cine establece con el mundo.

Esto se hace extensivo a otras manifestaciones. El sujeto del arte no parece seguir siendo el hombre en las circunstancias del mundo, sino el propio lenguaje con relación a sí mismo. O quizás, es posible que algunos estudiosos sustituyan la teoría del arte como momento dialéctico de la práctica artística, por una teoría que se interroga por el lenguaje en sí mismo “Si se trata de filmar a gente distinta a uno, es imposible que actores o actrices puedan reflejar con todo su histrionismo profesional la vida al natural de los moradores, que pueden interpretar sus propias vidas sin interés comercial” (Robert Flaherty). Esta frase de Robert Flaherty hay que referirla a la época en que eran ampliamente hegemónicos, a nivel de actuación y métodos de producción, el “star-system” y la industria de cuño hollywoodense. Eran pocos e incipientes los ejemplos o movimientos independientes que operaban fuera de este contexto. Habían roto con el molde establecido, primero el neo-realismo italiano y el cine negro americano, luego la “nouvelle vague” francesa y el “new cinema” inglés.

A esta corriente renovadora de la ficción de esos años, no son ajenos los aportes de documentalistas como Robert Flaherty, Joris Ivens y también el realizador Jean Rouch y el sociólogo Edgard Morin quienes, con su célebre documental compartido llamado “Crónica de un verano”, realizan un seguimiento de la vida cotidiana de un grupo de individuos jóvenes de origen diverso, en el París de esos años

2.- SENTIDO Y EXPRESIÓN

Cuando un realizador como Flaherty dice "El documental exige conocer a fondo todo el material filmado (documentado) para darle una coherencia entre descriptiva y dramática" es una conclusión que alude a un procedimiento concreto de construcción artística del documental. Esta propuesta concreta, fundada en la praxis artística documental, nos está indicando que solo mediante una minuciosa visualización comprensiva del "crudo" del que disponemos, descubriremos la expresión de sentido que como documental, pueda adquirir el material filmado. Podremos evidenciar entonces las circunstancias ambientales y sociales que hemos logrado registrar, trasuntando el nivel de conflictividad humana (evidente o subyacente) que manifiestan.

Alcanzar coherencia entre lo descriptivo y lo dramático, como pide Flaherty implica transitar los aspectos instrumentales que según Deleuze, constituyen la estructura del lenguaje en general,

A saber:

- 1.- **Indicación** Abordar, registrar y seleccionar el material visual y auditivo que se intente comunicar
- 2.- **Significación** Entre los significantes audiovisuales obtenidos, optar por aquellos expresivamente necesarios para efectuar el proceso de montaje
- 3.- **Manifestación** Asumir y sostener las creencias (los porque y para que) generados durante la configuración del material fílmico
- 4.- **Sentido** Trascender con la producción de sentido y expresión que preexistió, existió y subsistió a la ejecución documental

Tras haber intentado abordar hasta ahora la relación "sujeto individual – objeto documental" que constituye el proceso creativo, intentemos transitarlo ahora partiendo solo del sujeto

Por empezar podríamos decir, simplificando empíricamente, que el sujeto dispone de tres facultades básicas. Dispone de intelecto para discernir, de voluntad para operar, de afectos para involucrarse. Creemos que en cada una de las instancias del proceso de investigación estas tres facultades (mente, voluntad y sentimiento) interactúan, predominando o equilibrándose, pero siempre operando de manera conjunta y sintética.

Inicialmente el investigador audiovisual orienta su facultad intelectual para elegir el campo en el que va a operar, su voluntad para incursionar sobre ese campo superando los primeros escollos, sus afectos para establecer los primeros vínculos emocionales venciendo resistencias propias y ajenas.

Posteriormente aplica su inteligencia en discernir los límites del campo en el que opera, la relevancia que van adquiriendo las personas, las escenas, los relatos y las imágenes registradas. Despliega su voluntad en utilizar los medios, las situaciones, circunstancias y oportunidades de registro que considere necesarios. Implica sus afectos para involucrarse, estableciendo un régimen de proximidades y distancias personales, identificándose y/o alejándose reflexivamente.

Finalmente, reflexivamente selecciona el material de imágenes, voces y sonidos registrados, para organizar la estructura del guión, descubrir el sentido y la expresión del relato audiovisual. Usa su voluntad para realizar, minuciosamente las tareas de montaje, edición, sonorización y musicalización. Usa sus afectos, para calibrar las repercusiones y los efectos emocionales sobre los espectadores y sobre si mismo.

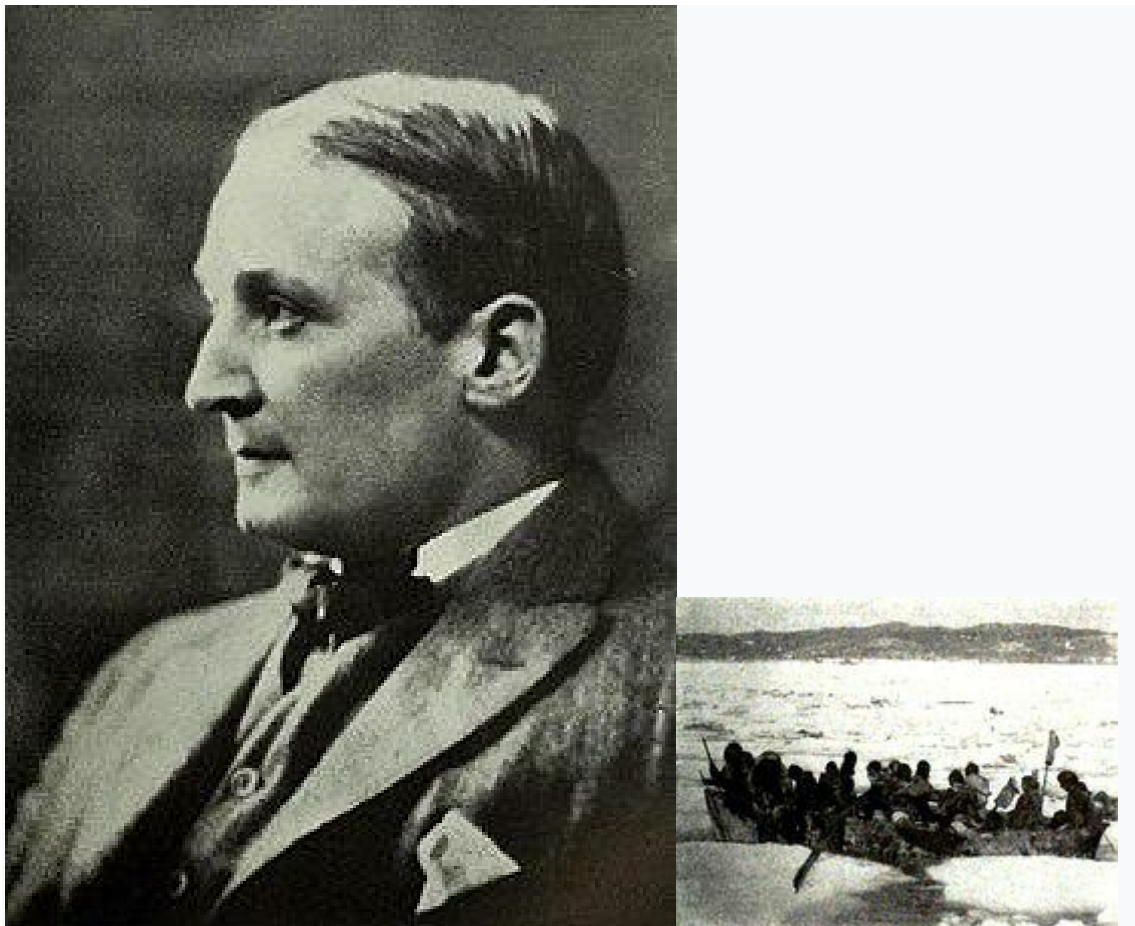
Acerquémonos finalmente para enriquecer este enfoque empírico, a algunos conceptos que Teodoro W. Adorno, desarrolla en su Teoría Estética. Allí él sostiene que, en el proceso creador de la obra de arte, entre la realidad objetual que el artista intenta representar y su subjetividad se produce una vía de ida y de vuelta, de mutua transformación dialéctica. Lo que él llama una cadena continua de subjetivación de lo objetivo y de objetivación de lo subjetivo,

Para nosotros, cuando el investigador elige un objeto de investigación, su elección ya está subjetivada por sus inclinaciones, sus preferencias o deseos personales.

Si nos aproximamos a un determinado campo, lo hacemos no solo por el interés intrínseco del que el campo es portador en sí, sino también por la inclinación especial que despierta en nosotros. En ese caso nuestra subjetividad ya está afectada, operando en relación al campo que elegimos. A medida que avancemos, lo que vayamos descubriendo nos seguirá afectando, quedaremos incluidos en un inter juego de subjetividades y esto nos exigirá procesar lo hallado, objetivarlo, hasta poder convertirlo en el material audiovisual deseado. El documental será la expresión objetiva de ese descubrimiento y la dilucidación progresiva de una realidad que nos ha involucrado creadoramente

3.- CONSECUENCIA Comentario en relación a Robert Joseph Flaherty

Robert Joseph Flaherty fue un cineasta estadounidense que dirigió y produjo el primer documental de la historia del cine, *Nanuk, el esquimal*.



Fotograma de *Nanuk el esquimal* (1922).

Después de acabar sus estudios de ingeniería de minas, Flaherty comenzó a trabajar como explorador de minas de hierro para una compañía ferroviaria en la bahía de Hudson, Canadá. En [1913](#), en su tercera expedición a la zona, su jefe, sir William Mackenzie, le propuso filmar con una cámara la vida familiar de los oriundos de la zona. Flaherty comenzó a interesarse particularmente por los [Inuit](#), y pasó un largo período filmándolos, hasta el punto de que llegó a desatender su verdadero trabajo (aunque tampoco importaba mucho porque quienes veían las grabaciones que Flaherty iba filmando le pedían imágenes nuevas).

Antes de comenzar la grabación de la película, Flaherty vivió con un Allakariallak (un hombre perteneciente a los Inuit) y con el resto de su familia durante varios meses. Una parte de Las primeras grabaciones realizadas por

Flaherty ardieron en un fuego provocado por una colilla del propio Flaherty, por lo que no le quedó más remedio que grabar de nuevo esas imágenes. Con el tiempo el propio Flaherty admitió que en el fondo esto le había beneficiado porque los primeros metros de película nunca le habían llegado a gustar. Cuando comenzó a regrabar esos momentos perdidos, Flaherty optó por preconcebir lo que iba a grabar, incluyendo el final, donde el personaje de Allakariallak y su familia están, supuestamente, en riesgo de muerte si no encuentran o construyen un refugio lo antes posible, entonces el iglú que aparece en las imágenes ya había sido construido, aunque solo por la mitad, para que Flaherty pudiera introducir la cámara en él y captar una buena imagen sobre cómo es el interior de un iglú.

[Nanuk, el esquimal](#) (*Nanook of the North*, [1922](#)) tendría mucho éxito de público,¹ y Flaherty consiguió después un contrato con [Paramount](#) para realizar otro documental en la línea de *Nanuk*, por lo que Flaherty se fue a [Samoa](#) para grabar *Moana* (1926). A pesar de las prisas de la compañía, Flaherty no conseguía grabar nada interesante porque su método consistía en vivir durante un período con los protagonistas de su historia, observarlos, conocerlos a fondo y familiarizarse con su estilo de vida antes de idear la propia historia del documental. Finalmente, plantea la película en torno al ritual de un joven que lo introduce en la madurez. La grabación del documental duró más de un año (abril de 1923-diciembre de 1924), y la película no se estrenó hasta enero de 1926. Sin embargo, nunca alcanzaría el éxito de *Nanook el esquimal*. Extraído de WIKIPEDIA

4.- REFERENCIAS Bibliograficas

- Coutinho Eduardo. Cine de conversación y antropología salvaje. Número 11. Año 2015
- Pagina/12 a raíz de un estreno suyo en el DocBsAs/ 09
- Deleuze, Gilles “La logica del sentido” Biblioteca de Filosofía. Editora Nacional de Madrid – 2002 – 349 pags.
- Flaherty Robert Joseph. “Origen del Documental” Nueva Visión 1960 120 Pags
- Haideger Martin, El origen de la obra de arte. Edición Breviarios FCE – 1995 - 148 pags.