



Cine Documental

Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad

Por Javier Campo

Resumen

Este trabajo se propone como un recorrido por los nudos conceptuales problemáticos de la historia del cine documental que decantan en uno de sus vínculos más celebres: con la política. Se repondrán diferentes perspectivas y definiciones sobre el cine documental, como registro y discurso, sus funciones sociales y, finalmente, las teorizaciones que han intentado develar los motivos de la pregnancia de la política en las imágenes y sonidos documentales en su siglo de vida.

Palabras clave: Cine documental - lo político - teoría del cine

Resumo

Este trabalho se propõe como um recorrido pelos nós conceituais problemáticos da história do cinema documentário que decantam em um de seus vínculos mais célebres: com a política. Recolocar-se-ão diferentes perspectivas e definições sobre o cinema documentário, como registro e discurso, suas funções sociais e, finalmente, as teorizações que tentaram desvelar os motivos da pregnância da política nas imagens e sons documentais em seu século de vida.

Palavras-chave: Cinema documentário - o político - teoria do cinema

Abstract

This work proposed as a tour of the problematic conceptual knots in the history of documentary cinema, related to one of his most famous links: politics. Different perspectives and definitions of documentary cinema as recording and discourse, social functions, and finally the theories that have attempted to uncover the reasons for the pregnancy of the political



Cine Documental

documentary images and sounds in his century of life will be restored.

Keywords: Documentary cinema - political - Cinema theory

Datos del autor

Javier Campo es investigador en cine doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del CONICET. Codirector de la revista *Cine Documental*. Profesor de *Estética cinematográfica* (UNICEN). Autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Una historia del cine político y social en Argentina* (2009 y 2011) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2011), entre otras publicaciones. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA).

El cine documental, esa porción del vasto territorio del audiovisual, ha sido escudriñado mediante el uso de diferentes prismas en distintas épocas. El cristal del tiempo y de cada contexto social se ha interpuesto entre los investigadores, cineastas en algunos casos, y los films. De lo asistemático y extra muros académicos a la creación de un campo propio, el de los estudios teóricos sobre cine documental, pero aún avanzando a tientas, sobre todo en América Latina. Si bien es en el ocaso del siglo veinte cuando la producción teórica sobre este tipo de imágenes y sonidos se incrementa, desde que se capturaron las primeras imágenes, antes de que el cine fuese cine, se reflexionó sobre la representación, el registro o el discurso cinematográfico sobre lo real. Es posible remontarse hasta los inicios del cine para constatar que Boleslaw Matuszewski,

Cine Documental

operador de Louis y Auguste Lumière, publicó en 1898 un llamado a la creación de archivos fílmicos que hicieran hincapié en el resguardo de "documentos representacionales". Considerando al cine como una fuente de la historia argumentaba que:

Ni siquiera los relatos orales o los documentos escritos nos ofrecen el curso completo de los eventos que describen, pero sin embargo la Historia existe -verdadera, después de todo- en el amplio espectro, aún si sus detalles son frecuentemente distorsionados. Y el fotógrafo cinematográfico es indiscreto por profesión, a la pesca de alguna inauguración, su instinto frecuentemente lo hará adivinar dónde ocurrirán las cosas que más adelante se transformarán en causas históricas [...] Esa simple tira de celuloide impreso constituye no solamente una prueba de la historia sino un fragmento de la historia misma, y una historia que no se ha debilitado. (2012: s/p)

Matuszewski, apenas dos años después de la aparición del aparato de los Lumière, ya destaca el valor del cine para documentar y archivar los sucesos históricos y la "cambiante faz de las civilizaciones": "la cámara podría arrojar valiosos rayos de luz" (en Barnouw, 1996: 31). Asimismo el realizador estadounidense Edward Curtis (director de *In the land of the Headhunters*, 1914) ya utilizaba los términos "trabajos documentales" y "material documental" para referirse a las fotografías y los films dedicados a la observación y estudio de lo real (en Plantinga, 1997: 26).¹ Según Brian Winston hay una fuerte conexión entre las palabras de Curtis y la tradición griersoniana para el documental, debido a que tanto aquel como John Grierson se interesaron en el trabajo de Robert Flaherty para anclar sus definiciones: Curtis en las fotografías que de los Inuit (esquimales de Canadá) había tomado, mientras que el británico se dedicaría a desmenuzar las representaciones fílmicas del denominado "padre del documental" (Winston, 1995: 9). Pero, en definitiva, ni Matuszewski, ni Curtis, antecesores de Grierson en algún sentido, se preocuparon por dirimir entre registro mimético y "tratamiento creativo de

la realidad", tarea a la que se abocó por entero Grierson (Winston, 1995: 10).

Tratamiento creativo de la realidad

La tan citada frase de Grierson adolece, según Winston, de imprecisión. La "espada de doble filo" esgrimida planteó un dilema que hasta el día de hoy se mantiene: no siempre la "realidad" es tratada creativamente ni todo tratamiento creativo de lo real da como resultado un film documental (Winston, 1995: 11). La cuestión radica en que, como apuntan Jack Ellis y Betsy McLane, por vez primera se otorga el nombre de "documental" a una "forma artística", tratando de aunar esferas hasta entonces diferenciadas (2005: 4).² Aunque, en una visión retrospectiva, Grierson destacara que "la idea del documental no provino originalmente del mundo del cine sino de la Escuela de Ciencias Políticas"³ (en Kahana, 2008: 11). En resumen de cuentas, como Ian Aitken simplifica, la valía de la frase de Grierson estriba en que el cine documental "interpreta la realidad y no es un tipo de mimesis" (en Winston, 1995: 12).

Existen algunos estudios teóricos sobre el documental que intentan establecer los inicios de este con los del cine, extendiendo el uso de una noción extemporánea a los tiempos de Lumière. "El cine nació documental, en eso todos estamos de acuerdo", dispara André Labarthe (en Comolli, 1999: 304) con la intención de ubicar bajo ese paraguas al conjunto de críticos e investigadores. Sin embargo, lo cierto es que una buena parte de ellos no están de acuerdo con esa afirmación. Mientras Erik Barnouw destaca que "fue Louis Lumière quien convirtió en realidad la película documental" (1996: 13), otra obra clásica de la historia del documental (*Non-Fiction Film, a critical history* de Richard Barsam) destaca que los inicios del cine "proveen un contexto en el cual se pueden interpretar los comienzos del cine de no ficción" pero que "los films factuales de Lumière no intentaron hacer lo que luego el equipo de Grierson: desarrollar el uso del registro para elaborar una reconstrucción narrativa con fines



Cine Documental

educativos, políticos o sociales" (Barsam, 1992: 13-28). Por ello bajo la perspectiva de Barsam el creador del film de no ficción, propiamente dicho, fue Robert Flaherty (1992: 46).

También Jean-Louis Comolli se destaca por ser categórico como Labarthe: "el cine comenzó siendo documental y el documental por ser cinematográfico" (2008: 410). Antonio Weinrichter sostiene lo opuesto y lo fundamenta: "el cine empezó registrando la realidad pero el documental no nació con el cine [...] El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que este servía para otra cosa, a saber, para contar historias" (2005: 25). Hubo que esperar a los años veinte, según Weinrichter, para que el documental adquiriera una "conciencia propia" caminando sobre sus cuatro patas, al decir de Bill Nichols: el carácter técnico-científico de la toma de vistas, la experimentación poética influida por las vanguardias, la narración que permite contar historias y la retórica desplegada por el documentalista para elaborar un contrato de lectura con el espectador (en Weinrichter, 2005: 27).

En este punto resulta imprescindible diferenciar entre documento como registro y cine documental, porque pueden confundirse con facilidad. Es necesario entender el cine documental, como se seguirá argumentando, como aquel que hace uso de documentos audiovisuales para reconfigurarlos de acuerdo a parámetros estéticos cinematográficos que superen el grado de registro de la realidad. Esto es, en un comienzo imágenes, y luego también sonidos, que no solamente funcionan como un registro de lo real sino que también lo ordenan, modifican temporal y espacialmente, fragmentan y modifican los sucesos; en definitiva, elaboran discursos. En la misma línea Brian Winston deduce que las "primeras imágenes del *cinématographe* en 1895 documentaron el mundo, pero la posibilidad de hacer narrativas convincentes más allá de la mera mostración de imágenes no ocurrió hasta que Robert Flaherty produjo *Nanook of the North*, convencionalmente el primer documental así entendido" (2006: 19-20). Retomando a Grierson, destaca que los documentales son mucho más que las to-

mas de vistas, los *newsreels* (noticiarios) y los *travelogues*; el tratamiento creativo de la realidad "es una marca que promete insertarse dentro del mundo y no simplemente ser un reflejo del mismo" (Winston, 2006: 20).⁴ Emilio Bernini completa esta idea diciendo que "resulta necesario distinguir el documental de los cortos de los Lumière porque, aunque en algunos de estos sin duda se relata una historia, no hay aquello que habría que considerar constitutivo de lo documental: una imagen de la otredad" (2008: 91).⁵

Actualidades y noticiarios

Por otra parte Bernini también apunta que

es preciso diferenciar el documental de la llamada "toma de vistas" y de las "actualidades" [...] En ellas no hay relato sino registro; no hay, desde luego, cineastas sino operadores que manipulan el dispositivo con la fascinación que produce la nueva invención técnica y la captación del mundo en movimiento (2008: 91).

Dicha diferenciación ha sido realizada originalmente por los mismos miembros del Movimiento Documental Británico en los treinta, desplazando el noticiario y los registros de lo real preclásicos como "primitivos" (Rosen, 1993: 73). Paul Rotha, realizador y teórico de dicha corriente lo decía en su libro *puntal*, publicado en 1935:

Se suele sugerir que el documental tiene una gran similitud con el noticiario. Ambos son naturalmente confundidos por la Industria, porque lidian, cada uno a su manera, con material real. Pero allí termina la similitud. Su abordaje e interpretación de ese material es ampliamente diferente. La esencia del método documental radica en su dramatización del material real. El mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo [...] El documentalista debe atreverse a no ser neutral, o su trabajo se



Cine Documental

transformará en puramente descriptivo y fáctico.

(Rotha, 2010: s/p)

Es decir que desde los comienzos del documental y, paralelamente, de la divulgación de los primeros trabajos teóricos sobre el mismo se considera al noticiario y sus subproductos periodísticos como ajenos al campo del documental por no estar parados sobre una de las tres bases del edificio, la columna "creativa".

Roger Manvell, contemporáneo de Rotha y Grierson, ha establecido en su obra *Film* que en 1895 comenzaron a producirse cintas del subgrupo de los noticiarios mientras que los "verdaderos documentales" lo hicieron desde la década del veinte con Flaherty y sus contemporáneos ingleses (1964: 121-123).⁶ Conviniendo íntegramente con Rotha, Manvell destaca que "la diferencia entre un noticiario y *Nanúk, el esquimal* estriba en que el noticiario es un registro de la realidad, mientras que *Nanúk* es una interpretación" (1964: 127). Sin embargo, aquello que llamamos documental no surgió de un día a otro sino que tuvo un desarrollo lento de casi treinta años, de 1894 a 1922 según Lewis Jacobs, para emerger finalmente como un modelo de películas distinto de los demás tipos (1979: 2). La diferencia entre noticiarios y documentales es obvia para Daniel Klugherz y tiene que ver con el acercamiento, mientras "el periodista está interesado en acumular hechos. El documentalista, luego de entender los hechos, gasta su tiempo en poner manos a la obra, sin saber qué detalles pueden salir a flote [...] Toma la historia y la valida como un film" (1979: 452). Desde un punto de vista similar Comolli plantea que lo que acerca el documental al periodismo "es que se refiere al mundo de los acontecimientos [...] y lo que lo separa es que no lo disimula" (2008: 476). En la visión del teórico y realizador francés el documental no está embarazado de preceptos que lo lleven por el camino de la transparencia representacional, sino todo lo contrario.⁷ Desde esta perspectiva el documental va más allá del mero interés informativo. Y cuando los documentalistas acentúan el valor de su film como "mera evidencia" están "poniendo en peligro el concepto de documental como tratamiento creativo" (Winston, 2011: 20). Cuando Grierson acuñó

aquella definición tripartita (engañosa, de doble filo, extremadamente imprecisa; pero productiva)

intentaba desesperadamente distinguir el documental de los noticieros -según Brian Winston- [...] Vio al documentalista como un artista, como una persona que de hecho mediaba en la filmación del mundo real para echar luz sobre la condición humana por medio de su propia comprensión de aquello que había observado a través del ojo de la cámara (2011: 20).

Yendo contra estas consideraciones, aunque sin rebatirlas explícitamente, Paulo Antonio Paranaguá destaca que "una verdadera historia del documental -se refiere al latinoamericano- sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros" (2003: 25). Sin embargo también es Paranaguá quien en el mismo texto destaca que "los códigos limitados del noticiero" impiden al documentalista "desarrollar la narrativa con recursos específicamente cinematográficos" (2003: 65).⁸ En contrario, y en el mismo libro compilado por Paranaguá, se encuentra el punto de vista de María Luisa Ortega. Para ella el documental comienza en "la década de 1920, cuando el documental como práctica cinematográfica ha delimitado cierto ámbito comunicativo y textual por oposición a otras prácticas y géneros, por supuesto frente al cine de ficción, pero también respecto al noticiario, las actualidades o el *documentaire romancé*" (Ortega, 2003: 96).⁹

En fin, aquello que le interesa al documentalista, en acuerdo con Nichols, no es "suministrar un mecanismo de 'transferencia de información'" sino tener una meta persuasiva, un destino retórico (2007/2008: 30). Según el investigador estadounidense el documental es "un arte retórico" y, como tal definición señala, su trabajo no es servir de canal de noticias sino de procesador de la información para la elaboración de un relato sobre lo real. El "megadiscurso mediático de la actualidad", como lo define Gustavo Aprea, tiene otro tiempo que el campo discursivo en el cual se construyen los films documentales (2012: 12). Esta "perspectiva excede la mera presentación de la infor-

mación propia de noticiarios y otras formas periodísticas" (Aprea, 2012: 52). En el fondo, se trata de estar más cerca de ser registros informativos, en el caso de los noticiarios, las actualidades y la toma de vistas; y, en el caso de films documentales, de relatos o discursos creativos.

Relato, discurso

Según Jacques Aumont y los coautores de *Estética del cine*, se puede afirmar que "el relato fílmico es un enunciado que se presenta como discurso, puesto que implica a la vez un enunciador y un lector-espectador" (2008: 107). Probablemente por ello es que, simplificando un poco los términos, los estudiosos del cine documental prefieren utilizar el término "discurso" y no simplemente "relato" para referirse al conjunto de enunciados y narraciones documentales presentes en las obras. La tradición documental forjada por films y conceptos discutidos por realizadores e investigadores ha construido un espacio en el cual el documental se define como "práctica discursiva, antes que como práctica mimética" (Ortega, 2005: 188). Ello significa, según María Luisa Ortega, considerar su origen en la década de 1920 "con la aparición de un conjunto de obras [...] que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones sobre él" (2005: 188). Brian Winston establece que el responsable de que Grierson definiera al documental como "tratamiento creativo" fue Flaherty, "el primero que exploró el uso de la narrativa para estructurar la 'realidad'" (1995: 19).

Carl Plantinga es quien más profundizó en la diferenciación entre un cine "que afirma algo sobre lo real (discurso) y otro que reproduce lo real (registro)" (en Weinrichter, 2005: 21). El término discurso, según Plantinga, se refiere a la organización de los materiales fílmicos ("el cómo"). El discurso de los films es una organización deliberada de sonidos e imágenes, "el mecanismo por el que se proyecta un modelo de mundo [...] y es comunicado; sus principales estrategias, en el nivel más abstracto, son la selección, ordenación, el énfasis y la perspectiva"

(Plantinga, 1997: 85). Esa estructuración cuatripartita del discurso documental para Plantinga debe ser indagada con el aporte del concepto de "mundo proyectado", necesario para no dejar de tener en cuenta que "los films de no-ficción¹⁰ pueden estar equivocados en sus afirmaciones y ser engañosos en sus representaciones" (1997: 86). Es decir que esa afirmación sobre lo real (discurso) proyecta un mundo que no deja de ser una interpretación.

Una definición de este tipo permite afirmar, como lo hace Emilio Bernini, que se trata de "un tipo de discurso que presenta cambios a lo largo de su historia" (2008: 89). En definitiva, apunta John Corner, poco provechoso resulta estudiar al documental como registro, en cambio el análisis de la naturaleza del documental como práctica discursiva permite introducirnos en el terreno del "énfasis y el rol que (el autor) le otorga a 'lo probatorio'" (1996: 25).

Definiciones

Las diferentes definiciones de lo que debemos entender y delimitar como "cine documental" repiten cuestiones referidas a conceptos densos como "realidad" y "verdad". En todas ellas se intenta elaborar o dilucidar la conexión entre imágenes, sonidos y "aquello que está ahí". Otorgándole mayor o menor especificidad a este cine, los teóricos concuerdan en que existe una parcela de la historia del cine que podemos denominar documental o no-ficción. Según Carl Plantinga el documental es una "representación de veracidad expresa" (2007/2008: 50), es decir que entre realizador y espectador se establece un contrato implícito en el que se manifiesta que esas son imágenes de lo real veraces y que así deben ser interpretadas, más allá del inescindible punto de vista que ellas llevan adosado. Primer gran diferencia con la ficción: "Los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él" (Plantinga, 2007/2008: 48). Verdad a

medias, la del documental, como destaca el propio Plantinga, que se presenta tanto con mayor o menor carga de autoridad como de duda. "En la no-ficción el cineasta toma la postura asertiva, presentando estados de cosas como ocurriendo en el mundo real" (Plantinga, 2011: s/p). Desde esta concepción general el documental puede ser entendido como una "intención" que motoriza representaciones.

Bill Nichols destaca asimismo que "el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo" (1997: 42). Por ello propone tres tipos de definiciones, desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador (Nichols, 1997: 42). El primer y el tercer tipo de definición están de alguna manera sintetizadas en la postura de Plantinga ("representación de veracidad expresa"), pero la más problemática es la definición del documental desde la perspectiva del texto. El film documental nos permite "inferir un argumento acerca del mundo" debido a que nos otorga referencias del mundo histórico como "prueba tangible, soporte de la argumentación" (Nichols, 1997: 57-60). Según Nichols el documental argumenta a cada paso, por ello lo considera un "discurso de sobriedad", algo que, se verá más adelante, es tanto recuperado como criticado por otros autores. Erik Knudsen concuerda con Nichols en el hecho de que uno de los elementos que definen a ese "discurso de sobriedad" es su "fuerte relación con la era industrial en la que las imágenes en movimiento nacieron: prueba empírica, evidencia factual, metodología científica y justificación psicológica, todas al servicio de reforzar el rol que se espera cumpla el documental en la sociedad" (2008: 108).

Volviendo a la definición del documental desde la postura del texto, es necesario hacer foco en su función principal: "un documental se propone ser considerado verídico; en el caso de sus imágenes y sonidos registrados y su correspondiente ordenamiento, es diseñado para ser tomado como una guía confiable hacia los elementos relevantes de la escena profílmica" (Plantinga, 2011: s/p). Para Plantinga resulta relevante tener en cuenta el propósito de todo film documental, que sea tomado como

veraz.¹¹ Es decir que para este autor, la distinción del film de no-ficción (como prefiere denominar a este cine mediante una categoría más abarcativa) con el de ficción no está en "la ostensible imitación o el registro de lo real", sino en la "diferente posición en el medio sociocultural" (1997: 18-19). Existe un acuerdo tácito mediante el cual la comunidad de espectadores ve un documental como un documental.

Un buen número de estudiosos del documental definen a este dando preeminencia al tercer tipo de explicación, en la clasificación de Nichols citada anteriormente. Dai Vaughan lo dice en su estilo llano: "Lo que hace a un film 'documental' es el modo en que lo miramos" (en Bruzzi, 2006: 17). Asimismo Vivian Sobchack adhiere, aunque con reparos, diciendo que

el documental no es tanto una *cosa* como una *experiencia* [...] Esto *no* quiere decir, sin embargo, que lo que constituye una ficción o un documental es determinado únicamente por -y dentro de- la experiencia del espectador individual. El espectador individual también está siempre sumergido en la historia y en una cultura en la cual hay un consenso social general, no sólo en cuanto al estatus ontológico (si no la interpretación) de lo que se considera la realidad profílica, sino también en cuanto a las "reglas" hermenéuticas reguladoras que determinan cómo debe uno leer y tomar su representación (2011: s/p).

Pertinente aclaración debido a que los espectadores conforman una comunidad y, para decirlo velozmente, no pueden definir antojadizamente cualquier producto audiovisual como un documental. Debido a los usos del término no precavidos, en los que en un extremo se destacan las afirmaciones de que "todo film puede ser visto" como un documental o como una ficción, Plantinga alerta que "la afirmación del documental como un modo de recepción afronta problemas" debido a que en muchas ocasiones "la posición no tiene en cuenta la naturaleza social de las definiciones" que son "socialmente construidas, no individualmente" (Plantinga, 2011: s/p).¹²

Función social

Existe un elemento común en cuanto a los propósitos del documental que está presente desde los primeros escritos hasta los estudios más recientes: las funciones sociales que asume, o debería asumir. John Grierson, en el prefacio al libro de Paul Rotha, *Documentary Film*, destacaba que "el mejor trabajo que puede hacer el documental es describir el trabajo de los trabajadores en la gran tarea de la reconstrucción social incluso cuando ejércitos maníacos marchan sobre nosotros" (en Rotha, 1939: 9). En definitiva, "el documental debe persuadir, para educar" (en Rotha, 1939: 10).¹³ Para Rotha, en un capítulo del mismo libro, es necesario recalcar que "el método documental, el más viril de todos los tipos de cine, no debería ignorar los problemas sociales fundamentales [...] En esta era de realismo social indudablemente uno de los primeros objetivos del documental debería ser examinar el problema del lugar del Hombre en la sociedad" (2010: s/p). Pero Rotha, quien escribe en los albores de la Segunda Guerra Mundial, no es ingenuo en cuanto al riesgo de que films documentales se conviertan en noticiarios cinematográficos con el solo objetivo de propagandizar. En ese sentido, el realizador y teórico inglés destacaba que "el documental debe ser la voz de la gente hablando desde sus propias casas, fábricas y campos" y agregaba:

Sin embargo, a pesar de mi insistencia en que el documentalista debería ser política y socialmente consciente en su acercamiento a la experiencia cotidiana, no debe reclamar la etiqueta de "político". Su trabajo no transcurre sobre una plataforma para arengar a la multitud, sino en un púlpito para llevar a la masa hacia una consideración más amplia de las cuestiones humanas. No es ni un luchador ni un político que hace campaña. Más bien es un profeta que se ocupa de las referencias más amplias de las sociedades humanas. (Rotha, 2010: s/p)



Cine Documental

El documental surge para estos autores (como así también para los vanguardistas Joris Ivens, Luis Buñuel y Dziga Vertov, por citar sólo tres que se dedicaron progresivamente a comprometer su trabajo cinematográfico con el documental social),¹⁴ como un medio para actuar en la sociedad como soporte de políticas sociales y educativas. Años después, en 1947, la Unión Mundial del Documental manifestaba en su declaración de principios que "el propósito social del documental [...] es guiar al público a la solución de los problemas" devenidos de la pobreza, la intolerancia, la opresión, etc. (en Manvell, 1964: 317).

Setenta años después continúa siendo considerada viable, y necesaria, la articulación de los propósitos del documental con los de la sociedad. Michael Chanan argumenta que el documental "desempeña una función social de valor incalculable en un espacio público degradado y manipulado por el impulso antidemocrático que gobierna los medios de comunicación de masas" (2007/2008: 92). Aunque es necesario notar que las funciones sociales del documental ya no se identifican con los Estados sino con la opinión pública y la comunidad. Definir la agenda de debate público es una tarea defendida por Alan Rosenthal (1988: 7). "El rol del documental, entonces -según Rosenthal-, es continuar preguntando insistentemente sobre las cuestiones pertinentes de nuestra época. Si el documental puede hacer eso [...] recibirá la confianza en el futuro" (1988: 7). Aunque, como con todo tipo de discurso, el documental como dispositivo puede ser utilizado para diferentes fines ideológicos, debido a que el documental es un "medio de transición" que transporta imágenes de lo real de un lugar a otro que pueden ser utilizadas con los fines más diversos (Kahana, 2008: 2). Argumentar que el cine documental posee funciones sociales diferentes de la ficción no implica que las mismas busquen por definición el bienestar común. Los autores contemporáneos quieren señalar que el documental se dirige a sus espectadores en tanto parte activa de una sociedad.

Por otro lado, y más allá de las funciones sociales que supuestamente debería defender, el documental le "habla al espectador como ciudadano, como un miembro de un colectivo social,

como un participante de la esfera pública" (Chanan, 2007: 16). Debido a la importancia de este eje que direcciona los documentales a sus espectadores (activos) es que Michael Chanan encuentra que "la mitad de la historia del documental" se puede entender al mismo tiempo como "el campo de batalla de la verdad social e histórica, y esta es una de las razones principales por las cuales la gente hace documentales" (2007: 22-23). Desde un punto de vista analítico más profundo Elizabeth Cowie afirma que el espectador es interpelado como "sujeto de conocimiento", el espectador y el realizador hacen un pacto tácito en el cual se establece que habrá una transferencia de conocimientos, de alguna manera el espectador "se identifica con la figura del científico", aquel que investiga (1999: 29). Este acuerdo encuentra carnadura debido al hecho de que "el mundo presentado es creíble, tal cual como esperamos que se vea [...] Igual al que ya conocemos" (Cowie, 1999: 30). Esta interpelación como sujeto de conocimiento nos traslada a la vinculación histórica del documental con la/lo política/o.

Documental y política

De un rastreo no muy exhaustivo por la historia del cine documental surge como evidente el hecho de que el documental ha sido uno de los vehículos principales del discurso y la retórica política y que, por otra parte, un porcentaje significativo de los films documentales han presentado conceptos, problemáticas y posturas políticas de formas más o menos sutiles. Según Bill Nichols se trata "del género más explícitamente político" (1997: 15) y para Michael Chanan "la política está en sus genes" (2011: 45). Precisamente es éste último quien desarrolla uno de los estudios más profundos sobre este vínculo. Chanan destaca que "el documental es más una fuerza moral y política que sólo una práctica artística" (2007: 29). Sin esfera pública proyectada el documental no funcionaría propiamente, ni respondería a sus atributos sociales. Chanan afirma que "el documental es político por naturaleza [...] porque invita a la sociedad a observar a sus

propios individuos y sus propias preocupaciones [...], se dirige al espectador en cuanto ciudadano, en cuanto miembro de un colectivo" (2007/2008: 94). Esta noción de "lo político" resulta amplia y no se remite solamente a los films radicalmente militantes, sino que incluye en su seno también a los documentales sobre conflictos medioambientales, por ejemplo.

La tensión entre el interés público y la cuestión particular de una problemática social es lo que Jonathan Kahana llama "trabajo de inteligencia", gracias al cual el "documental social" adquiere su poder, "de su desplazamiento alegórico de los detalles particulares al plano de las significaciones generales" (Kahana, 2008: 26). Lo "ejemplar", según Kahana, se encuentra frecuentemente en los documentales sociales en la intersección generada por ese "trabajo de inteligencia". Lo ordinario, el caso, es siempre ejemplar gracias al desplazamiento alegórico (Kahana, 2008: 26).

Por su parte, tratando de responder si existe una conexión entre el cine documental y "la acción social o el cambio social", Jane Gaines elabora el concepto de "mímesis política" (1999: 84-90). Emparentando su formulación con el concepto de "trabajo de inteligencia" de Kahana, la autora destaca que la mímesis política se refiere a, y "comienza" con, los cuerpos. "Es la relación de los cuerpos en dos lugares: la pantalla y la audiencia" (1999: 90). La mímesis política propulsada por los films documentales políticos indica que un cuerpo (el de la pantalla) señala al otro "que hay que hacer cosas" (Gaines, 1999: 90). Gaines se inspira en la categorización creada por Linda Williams para dividir a los géneros que "'hacen que el cuerpo haga cosas' (el terror hace que gritemos, el melodrama que lloremos y el porno que 'acabemos')" (1999: 90); y agrega en ese grupo al documental político que, en definitiva, completa su denominación con la acción política de la audiencia.

La noción de "documental comprometido" utilizada por Thomas Waugh en su pionera compilación de estudios sobre el documental político se aplica a los films "ocupados en transformar la realidad [...]. El documental es un medio privilegiado para los ar-

tistas comprometidos y su público, y una fuente prioritaria para el activista político" (Waugh, 1984: xiv-xix). En esa línea Patricia Zimmermann concibe a la cámara como "una membrana, una superficie permeable a través de la cual las relaciones entre realizador y sujetos pasan y se mezclan" (2000: 95). La visión de estos tres autores representativos de los estudios del documental político (Gaines, Waugh y Zimmermann) es condensada por ésta última al destacar que "las fronteras entre el realizador y los sujetos, los agentes activos y su representación, se disuelven en un más fluido y permeable constructo" (Zimmermann, 2000: 95).¹⁵

Finalmente Gaines responde a la pregunta sobre el porqué del uso del documental para la reflexión política:

la razón por la cual se usa el documental para promover objetivos políticos es debido a que su estética de la similitud establece una continuidad entre el mundo de la pantalla y el de la audiencia, donde el espectador es llamado a intervenir en ese mundo que está tan cerca (1999: 92).

No es necesario recordar aquí que un fotograma no es una pintura, el vínculo con lo real es privilegiado en el cine; y lo es de una manera más privilegiada en el documental, que construye su estatuto como resultado de su vínculo ontológico con lo real.

Las definiciones de documental político suelen encontrarse rápidamente con la categoría de cine militante, aquella que define de forma extrema y con firmeza lo que es el film político. José Manuel Palacio argumenta que éste es un "cine directamente político que se apunta (se suma) a unas determinadas luchas concretas, y que se realiza desde una óptica ideológica de izquierdas" (1988: 127). A propósito de esto último Mark Cousins y Kevin Macdonald se preguntan porqué casi no hay films documentales de derecha realizados al día de hoy (2006: 285). En resumidas cuentas se contentan con asumir que "el documental social de izquierda tiene un poder estético e impacto social real" (Cousins y Macdonald, 2006: 285). Suponiendo que el documental militante sea por definición sólo de izquierda, aunque no satisfaga del

todo dicha explicación, es necesario destacar que un film militante obtiene ese mote definitivamente cuando circula como soporte de discusiones y acciones políticas revolucionarias. Pío Baldelli resulta didáctico al respecto:

El elemento decisivo no está en el hecho de que ciertos cineastas hayan rodado el film *La hora de los hornos*, *Terra em Transe*, *Os Fuzis*, *Yawar Mallku*, etc., sino en que [...] logren hacer circular los films en una estructura clandestina o alternativa que consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas y propuestas para la acción (1971: 180).

Si la circulación, como apoyatura de acciones políticas, de un documental militante resulta crucial para que sea identificado como tal, ella lo acerca a la consideración de contrahegemónico. Y, por el simple hecho constatado de que lo hegemónico ha sido históricamente la derecha política en los países en que se desarrollaron movimientos cinematográficos militantes (Estados Unidos, Italia, Francia, Argentina, etc.), es prácticamente "natural" el deslizamiento conceptual de "documental militante" a "film de izquierda".¹⁶

Por su parte, Thomas Waugh presenta una tipología del film documental "comprometido" referida a "tres formas de interacción entre el contexto histórico, los objetivos políticos y la dinámica de la audiencia": 1) documentales "de agitación y resistencia en los que la audiencia está ubicada en un contexto político prerevolucionario"; 2) aquellos que llaman a la solidaridad internacional con una "situación pre o postrevolucionaria"; y 3) documentales "de información y exhortación dirigidos a una audiencia en un mismo contexto postrevolucionario" (Waugh, 1984: xxiii-xxiv). Este tipo de clasificación del film documental militante resulta en extremo dependiente de los contextos políticos de realización y distribución para su caracterización y, más que para dividir en cajones a conjuntos de films, no resulta productiva por no incitar a un estudio estético. Palacio avanza un poco más diciendo que "donde ha triunfado una opción de iz-

quierdas (la representación documental militante muestra una faceta) apologética, la que aparece en sitios donde la izquierda tiene que combatir, es crítica" (1988: 127).¹⁷

Pero también existe otra vertiente del cine documental político que puede denominarse "social". Jonathan Kahana destaca que los objetivos de la misma son "1) encontrar, y formar, un espectador crítico que se sienta temporalmente comprometido con cuestiones de significancia universal; y 2) diseminar el conocimiento para que éste no sea sólo posesión de algunos individuos" (2008: 33). Este documental social pretende "liberar a los espectadores de la ignorancia" y tiene una larga historia desde los films de la escuela británica en adelante (Kahana, 2008: 33). Se encuentra distante del film militante, debido a que además "de indicar las fallas del sistema democrático" pretende, a diferencia del documental militante, "restaurar la transparencia de las agencias del Estado", trabajando en favor del sistema democrático (Kahana, 2008: 34). El documental social, un tipo de documental político, es posible decir, reformista.

En cuanto a las características formales del documental político en general Patricia Zimmermann escoge remarcar el cariz expositivo de los films comprometidos por estar en busca de argumentar para persuadir, dejando de lado la reflexión sobre sus mismas representaciones (Zimmermann, 2000: 103). Es decir, no se explicita una desconfianza en la representación, todo lo contrario, los documentales políticos hacen descansar sus representaciones en el hecho "dado" de que existe un vínculo indicial entre lo real y las imágenes y sonidos presentes en el film. En este sentido el trabajo retórico de los documentales es una de las funciones más aceptadas, es "un estilo de cine que hace argumentos sobre el mundo para cambiarlo y movilizar a los espectadores" (Zimmermann, 2000: 104). El teórico que más ha desarrollado este aspecto, aplicado al cine documental en general, ha sido Bill Nichols. Para él la retórica "es un medio a través del que el autor intenta transmitir su punto de vista al espectador de un modo persuasivo" (1997: 181). Si bien el procedimiento formal predilecto ha sido históricamente la voz over, Nichols

destaca que los demás elementos del discurso son también utilizados para la argumentación retórica.

La existencia de dos extremos en el documental político, el militante y el social, da cuenta de que, según Jane Gaines, el concepto "de 'cambio social' ha sido desacoplado de 'revolución'", como también lo ha hecho la teoría política occidental (1999: 87). Tempranamente, desde los films producidos por John Grierson, en la Gran Bretaña de la década del treinta, se ha hecho visible esta división. Brian Winston revisa la historia del documental político desde la óptica del escocés pionero para afirmar que "los radicales no dejan ningún espacio entre sus posiciones políticas y aquello que representan en sus films; y esa fue una de las carencias del documental griersoniano para hacer valer sus supuestas intenciones radicales, explícita e implícitamente" (1995: 79). El avance del fascismo en los treinta, por ejemplo, no fue atacado/representado por los films británicos de una forma radical. "Sin pasión ni furia, agraviado impasible, casi sin cultura e instituciones" el trabajador es "apolítico" para el documental social griersoniano (Winston, 1995: 80). Pero la historia del cine documental político no comienza en los treinta, sino que allí se divide en las dos vertientes aludidas: el documental social griersoniano y los newsreels comprometidos de la *Film and Photo League* en los Estados Unidos o los documentales de Joris Ivens como *Borinage* (1933) y *Tierra de España* (1937).¹⁸ Según Palacio, "en la historia del cine han existido, casi desde sus mismos orígenes, intentos de las organizaciones obreras por realizar un cine que sirviera para combatir la propaganda enemiga" (1988: 128). El autor destaca la presencia de un grupo de cineastas denominados *El cine del pueblo* ya en 1913 en Francia, mientras que en Alemania el colectivo *Prometeo Film GmbH* trabajó activamente desde 1922 (Palacio, 1988: 128).

Volviendo a las definiciones es posible decir que existe en la bibliografía de referencia el reconocimiento de que tanto se puede sostener una postura restrictiva para dirimir qué film es político o no tenerla en absoluto. En este segundo caso todo film es político "porque tiene una dimensión política -afirma

Gustavo Aprea-, observable a partir de su forma de presentar los personajes, los vínculos que establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia junto con el modo en que aceptan o cuestionan las relaciones de poder" (2007: 94). Pero, al mismo tiempo que se advierte esto, los investigadores remarcan que no resulta productiva dicha conceptualización (Getino y Velleggia, 2002: 16; Piedras, 2009: 44). Por ello algunos se han abocado intermitentemente a tratar de marcar las fronteras del cine político mirando hacia adentro y afuera. Octavio Getino y Susana Velleggia afirman que es un cine contrahegemónico con "voluntad de cambio social y cultural" (2002: 16). Por ese motivo está caracterizado por "un fuerte descentramiento del propio campo que torna al cine conscientemente permeable a las condiciones extracinematográficas" (Getino y Velleggia, 2002: 18). Esto no significa que necesariamente "film político" quiera decir "de intervención política", sino que la noción implica la representación de cuestiones del mundo social desde un punto de vista político. Es decir, el cine político siempre es "un cine del presente, incluso cuando hable del pasado", tal como afirma Christian Zimmer (en Piedras, 2009: 57). En algunas ocasiones los films son realizados para favorecer la transformación de las estructuras de poder, en otros para hacer conocer la voz de los marginados; pero en todos los casos el film político pretende que el espectador reflexione (sobre el presente).

Jean-Patrick Lebel divide a los films entre aquellos "que toman como tema" a lo político (los denomina "films ideológicos de acción ideológica") y los que, además, promueven actividades y posturas militantes ("films ideológicos de acción política") (1973: 250). El investigador francés prefiere "reservar la expresión de cine político para la segunda categoría de films, porque son los únicos en poner verdaderamente en acción una utilización política del cine", mientras que aquellos que tienen a la política como "tema" serían "films políticos" y no manifestaciones de un cabal cine político (Lebel, 1973: 252).

Por su parte, Patricia Zimmermann destaca que en el proceso de realización de documentales políticos, generalmente, "todos están comprometidos en las mismas actividades, pero desde diferentes posiciones geopolíticas subjetivas" (2000: 90). Es decir que el director y sus protagonistas suelen estar de acuerdo en reclamos, críticas y perspectivas políticas, según Zimmermann. Pero no necesariamente eso es así en todos los casos, existen variados y numerosos ejemplos de films en los que algunos protagonistas son los antagonistas, los representantes de ese "otro" mundo político. Finalmente, Ana Amado maneja una conceptualización de cine político amplia, que "no supone un vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una intervención poética" (2009: 10).

Fin del recorrido

Si bien en esta extendida reseña de los nudos problemáticos discutidos por los investigadores y cineastas interesados en esta porción del terreno del cine están expuestas las divergencias, también lo están los mínimos acuerdos conseguidos. Aunque algunos de estos son del orden general e inconciente: aún resulta productivo seguir hablando de un tipo de cine que apuesta a ser reconocido como portador de algunas funciones sociales relevantes en las tensiones de los espacios públicos en el siglo XXI, el cine documental guarda algún tipo de relación con la materia de lo real que, aunque discutida asiduamente, es reconocida de diferentes formas por los miembros del campo de estudios, y el espacio de lo político ha sido y sigue siendo un reservorio de temas y aproximaciones estéticas que los cineastas utilizan productivamente de diferentes maneras.

La agregación de una palabra que presenta el título de este artículo a la eterna frase de John Grierson, leída de las más diferentes formas por su amplitud, pretende dar cuenta que desde

sus primordios el documental ha estado estrechamente relacionado a voluntades políticas que, sin embargo, no han desplazado con su sobriedad las energías creativas implicadas en la realización de un film. Por ello, según la mayoría de los teóricos, el cine documental es entendido como un discurso no meramente mimético, informativo, sino creativo. Un discurso, un constructo que se ha vuelto político con frecuencia.

Bibliografía

Albera, François (2009), *La vanguardia en el cine*, Manantial, Buenos Aires.

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

Apréa, Gustavo (2007), "El cine político como memoria de la dictadura", en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires.

Apréa, Gustavo (2012), "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión", en Gustavo Apréa (comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc (2008), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires.

Baldelli, Pío (1971), "El 'cine político' y el mito de las superestructuras", en Manuel Pérez Estremera (comp.), *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid.

Barnouw, Erik (1996), *El documental*, Gedisa, Barcelona.

Barsam, Richard (1992), *Non-Fiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis.

Bernini, Emilio (2008), "Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro", en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, n° 7, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

Bruzzi, Stella (2006), *New Documentary*, Routledge, London.

Campo, Javier (2012), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Imago Mundi, Buenos Aires.



Cine Documental



- Comolli, Jean-Louis (1999), "Textos de Jean-Louis Comolli sobre documental", en Jorge La Ferla (comp.), *Medios audiovisuales. Ontología, historia y praxis*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Comolli, Jean-Louis (2008), *Ver y poder*, Aurelia Rivera / Nueva Librería, Buenos Aires.
- Corner, John (1996), *The art of record. A critical introduction to documentary*, Manchester University Press, Manchester.
- Cousins, Mark y Macdonald, Kevin (eds., 2006), *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Faber and Faber, London.
- Cowie, Elizabeth (1999), "The Spectacle of Actuality", en Jane Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting visible evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Chanan, Michael (2007), *Politics of documentary*, British Film Institute, London.
- Chanan, Michael (2007/2008), "El documental y el espacio público", en Josep María Català y Joxetxo Cerdán (eds.), *Después de lo real*, Archivos de la Filmoteca, Vol. 1 (57-58), Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia.
- Chanan, Michael (2011), "El documental político después de la Guerra Fría", en *Comunicación y Medios*, n° 24. *Estudios sobre cine en América Latina*, Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Ellis, Jack y McLane, Betsy (2005), *A new history of documentary film*, Continuum International Publishing Group, New York.
- Gaines, Jane (1999), "Political Mimesis", en Jane Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting visible evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Altamira, Buenos Aires.
- Jacobs, Lewis (ed., 1979), *The documentary tradition*, Hopkinson & Blake, New York.
- Kahana, Jonathan (2008), *Intelligence work. The politics of American documentary*, Columbia University Press, New York.
- Klugherz, Daniel (1979), "Documentary - Where's the Wonder?", en Lewis Jacobs (ed.), *The documentary tradition*, Hopkinson & Blake, New York.

Knudsen, Erik (2008), "Transcendental Realism in Documentary", en Thomas Austin y Wilma de Jong (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Open University Press, Berkshire.

Lebel, Jean-Patrick (1973), *Cine e ideología*, Granica editor, Buenos Aires.

Manvell, Roger (1964), *Film*, Eudeba, Buenos Aires.

Matuszewski, Boleslaw (2012), "Una nueva fuente de historia: la creación de un archivo para el cine histórico", en *Cine Documental*, nº 5, Buenos Aires.

Montero, Julio y Paz, María Antonia (1999), *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*, Ariel, Barcelona.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Nichols, Bill (2007/2008), "Cuestiones de ética y cine documental", en Josep María Català y Jostetxo Cerdán (eds.), *Después de lo real*, Archivos de la Filmoteca, Vol. 1 (57-58), Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia.

Ortega, María Luisa (2003), "El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra-Festival de Málaga, Madrid.

Ortega, María Luisa (2005), "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro Torreiro y Jostetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid.

Palacio, José Manuel (1988), "Que se abran cien flores", en Julio Pérez Perucha (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed., 2003), *Cine documental en América Latina*, Cátedra-Festival de Málaga, Madrid.

Piedras, Pablo (2009), "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías", en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*, Editorial Nueva Librería, Buenos Aires.

Plantinga, Carl (1997), *Rhetoric and representation in*

- nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Plantinga, Carl (2007/2008), "Caracterización y ética en el género documental", en Josep María Català y Josetxo Cerdán (eds.), *Después de lo real*, Archivos de la Filmoteca, Vol. 1 (57-58), Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia.
- Plantinga, Carl (2011), "Documental", en *Cine Documental*, n° 3, Buenos Aires.
- Rosen, Philip (1993), "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts", en Michael Renov (ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, New York.
- Rosenthal, Alan (ed., 1988), *New Challenges for documentary*, University of California Press, Berkeley y California.
- Rotha, Paul (1939), *Documentary Film*, Norton & Company, New York.
- Rotha, Paul (2010), "Algunos principios del documental", en *Cine Documental*, n° 2, Buenos Aires.
- Sobchack, Vivian (2011), "Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional", en *Cine Documental*, n° 4, Buenos Aires.
- Waugh, Thomas (ed., 1984), "*Show us life*", *Toward a history and aesthetics of the committed documentary*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey and London.
- Weinrichter, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, Madrid.
- Winston, Brian (1995), *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, British Film Institute, London.
- Winston, Brian (2006), *Lies, damn lies and documentaries*, British Film Institute, London.
- Winston, Brian (2011), "La maldición de lo 'periodístico' en la era de lo digital", en Amir Labaki y Maria Dora Mourao (comps.), *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires.
- Zimmerman, Patricia (2000), *States of emergency. Documentaries, wars, democracies*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

¹ Todas las citas de textos que no han sido publicados en castellano han sido traducidas por el autor de este artículo.

² De todas maneras los autores destacan que existen antecedentes entre "documental" y "arte": las fotografías de la Guerra Civil norteamericana tomadas por Mathew Brady, como asimismo las fotos de New York de Jacob Riis y la literatura de no-ficción publicada en la prensa de comienzos del siglo XX. (Ellis y McLane, 2005: 4)

³ En referencia al espacio de la Universidad de Chicago en donde realizó una estancia de estudio e investigación.

⁴ Jacques Aumont y otros destacan que el cinematógrafo "estaba concebido como un medio de registro que no tenía vocación de contar historias con procedimientos específicos" (2008: 89).

⁵ En sus films, continúa Bernini, "puede verse más el asombro y el encanto por el movimiento antes que la invención o el descubrimiento de un otro" (2008: 92).

⁶ Julio Montero y María Antonia Paz acuerdan absolutamente con esta periodización de Manvell (1999: 26-98).

⁷ Esto resulta contradictorio con la consideración de Comolli sobre los inicios del documental, con las vistas de Lumière.

⁸ En otro texto Paranaguá destaca algo similar: "Las premisas de la renovación -del cine latinoamericano en los sesenta- comienzan por manifestarse en el documental, a pesar del peso de la tradición negativa de los noticiarios" (1996: 304).

⁹ Michael Chanan adhiere a la misma perspectiva (2007: 68).

¹⁰ Plantinga prefiere utilizar el término "no-ficción" debido a que lo considera "más inclusivo que el de 'documental'", evitando de esta forma algunas complicaciones en la frontera con el cine experimental que, en su caso, caería dentro de la no-ficción (1997: 12 y siguientes). Pero, de todas formas, las problemáticas a las que se refiere utilizando el término no-ficción son las mismas a las que se refieren otros autores utilizando el término documental. Es más, en otras obras el mismo Plantinga abandonó el uso del término para referirse a este cine como "documental" (2007/2008, 2011).

¹¹ Ese también es el propósito de los *fakes* o documentales apócrifos, aunque el resultado final sea el falseamiento intencional de la información.

¹² A propósito Plantinga ejemplifica esto diciendo que somos libres de utilizar un destornillador para clavar un clavo o un martillo para desatornillar un tornillo. Pero eso no nos habilita a pretender ser tomados en serio si afirmamos que el destornillador sirve para clavar y el martillo para atornillar. (2011: s/p)

¹³ John Corner destaca asimismo que el impulso más fuerte a las definiciones primigenias del documental procedieron de la defensa de sus responsabilidades sociales didácticas (1996: 13-15). Es necesario acotar que la defensa de las funciones sociales del documental en la Inglaterra de la década del treinta conllevaba la necesidad, no disimulada, de sostener el financiamiento a las unidades fílmicas por parte del Empire Marketing Board, el General Post Office y el Ministerio de Defensa.

¹⁴ Al respecto véase el capítulo 2 de mi trabajo (Campo, 2012) y el libro de François Albera (2009).

¹⁵ Zimmermann otorga numerosos ejemplos de ello, afirmando en todos los casos militantes analizados que "la cámara está clavada en el punto de vista de los sujetos [...] El film entero nos deposita en el terreno con los activistas" (2000: 96).

¹⁶ Es por ello que resulta discutible denominar como "militantes" cinematografías de países en que la izquierda es o era gobierno. El cine de la Unión Soviética, del Chile de Allende, o de Cuba desde 1959. En



Cine Documental

definitiva se podría hablar de films políticos o sociales que no "militan" por la Revolución, ya que ésta ya se ha producido.

¹⁷ Esta visión de Palacio, no desarrollada con amplitud en su texto, se contrapone en parte a lo expresado en la nota anterior.

¹⁸ Para un análisis documentado de los diferentes movimientos y escuelas del documental político véanse los textos compilados por Thomas Waugh (1984).