

Módulo Teórico n° 1

Introducción al lenguaje documental

Todos tenemos alguna idea sobre qué hablamos cuando hablamos de documental, quizás nos sea más o menos complejo expresar una definición, pero es seguro que podemos identificarlos con claridad, o por lo menos eso creemos la mayoría de nosotros.

Es común intentar definir al documental por lo que no es, principalmente por su contraposición con la ficción, o por lo que es aún peor, por su carácter de hermano menor de la ficción.

Seamos sinceros, ninguno de nosotros ingresó a Diseño de Imagen y Sonido pensando en realizar documentales. No debemos sentirnos culpables por eso, Andrés Di Tella, uno de los más reconocidos documentalistas de Argentina y fundador del Bafici, nos confesó mientras organizábamos la Primera Semana del Cine Documental Argentino:

*“No me gusta la palabra documental. Es como el club de Groucho: “No deseo pertenecer a un club que acepta entre sus socios a alguien como yo”. El vocablo documentalista trae a la mente un auxiliar administrativo que revisa expedientes en una dependencia municipal. O, en el mejor de los casos, una especie de cazador filantrópico que avista ballenas (o indígenas) con un teleobjetivo. En algún sentido, el documental parece ubicarse en un polo opuesto al del cine. “Cine” evoca toda una sucesión de palabras que empiezan con f de ficción: fantasía, fábula, fascinación, frenesí, fantasma, felicidad, film. Documental, en cambio, trae otra serie de asociaciones, términos que empiezan con t de testimonio: tema, trabajo, tesis, teoría, tarea, tristeza... tedio. Sin embargo, ay, hago documentales. Pero creo que el documental también puede aspirar a esa dimensión cinematográfica propia de la ficción, sin perder la fuerza de lo real. Es decir, me gusta pensar que hago películas”.*¹

El documental parece ser una forma de hacer cine que uno no elige, sino con la que se tropieza y vaya a saber porque razones, adopta. Vale aclarar que nadie ha intentado explicar este misterio, sino que a lo largo del tiempo muchos teóricos y algunos documentalistas han dedicado tiempo y esfuerzo a buscar (¿en vano?) una definición de documental.

¹ Diario Pagina12, 28/06/12. Cine. Opinión. Texto escrito con motivo de la primera semana del documental argentino realizada por ADN. Asociación de productores y directores de cine documental independiente de Argentina.

Valdría la pena preguntarse cuál es el fin de tanto esfuerzo, ya que todos sabemos de que hablamos cuando hablamos de documental, pero honremos a estos valientes hombres y mujeres repasando algunos de esos intentos.

Quizás el primero que se dedicó a pensar sobre estas representaciones fílmicas fue el británico John Grierson, a quién de por sí la expresión *documental* le parecía torpe² e incompleta, y por eso esbozó dos definiciones complementarias:

*“Todas aquellas obras cinematográficas que utilizan material tomado de la realidad y que tienen capacidad de interpretar en términos sociales la vida de la gente tal como existe en la realidad”.*³

y la hiperfamosa:

“Es el tratamiento creativo de la realidad”.

Sobre las definiciones de Grierson y otros, trabaja Javier Campo en el texto de la bibliografía *Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad*.

Allí ustedes verán como hay coincidencia en que a partir de la obra de Robert Flaherty *Nanuk el esquimal*⁴ están dadas las bases para establecer las primeras definiciones de documental.

Grierson tempranamente identificó dos cuestiones fundamentales: el documental debe tener la capacidad de interpretar lo real en términos sociales, pero esa interpretación no debe tener el carácter de reproducción mecánica, sino todo lo contrario, debe recibir un tratamiento creativo.

En *Revista cuadernos de cine documental*⁵ podemos leer una serie de postulados que Grierson establece en ese sentido, el primero de ellos dice:

“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 filmes 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”.

Raúl Beceyro, cineasta y profesor del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral define:

“El film documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del film, antes y después del film. Es esto, y únicamente esto, lo que diferencia un film documental de un film de ficción. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film”.

² GRIERSON, JOHN (2012). *Revista cuadernos de cine documental*.

³ ROTH, Paul (1952), *Documentary Film*.

⁴ ["Nanook of the North" \(1922\) - Robert Flaherty](#)

⁵ GRIERSON, JOHN (2012). *Revista cuadernos de cine documental*.

Beceyro da una definición que nos deja un amplio grado de libertad limitando la especificidad del documental a que los personajes de los films documentales no sean producto de nuestra mente, sino parte del mundo histórico y social. Sería interesante saber donde ubicaría Beceyro a los films de ficción basados en hechos reales.

Beceyro también nos da una definición categórica de por que el documental no puede considerarse un género:

“El cine documental no es un género. Una película documental no es, en consecuencia, una estructura deliberada que se apoya en un modelo preexistente...La repetición, es consustancial al film de género, pero la repetición no concierne al film documental que tenga algún valor”.

Michael Rabiger dice:

*“Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos”.*⁶

Quizás lo más interesante de la definición de Rabiger es que sugiere que los realizadores debemos atravesar la *experiencia documental* para lograr hacer vivir esas emociones y sensaciones a los espectadores, mientras intentamos interpretar lo que vemos.

Aida Vallejo Vallejo define al documental por las relaciones que éste establece con los espectadores:

“La característica que distingue al documental de otro tipo de cine es la forma de lectura del texto fílmico, la asignación de significados a sus significantes...Es decir, al margen de las estructuras internas y el estilo del filme, la aceptación de la etiqueta ‘documental’ hace que la recepción del espectador sea distinta que si se tratara de un filme de ficción”.

A partir de esta aseveración, Vallejo Vallejo desarrolla el concepto de *pacto de veracidad* para determinar la relación que el espectador establece con el documental en contraposición al *pacto de verosimilitud* que establece con la ficción.

Encontrarán en su texto *La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental* una caracterización extensa y profunda de los que considera los elementos específicos del documental.

Hay un concepto que tal vez no alcance el desarrollo suficiente para considerarlo una definición, pero que pone en juego los elementos fundamentales de la praxis documental y es la idea de encuentro. Un encuentro entre los protagonistas, la cámara y los realizadores.

⁶ RABIGER, Michael (2001). *Dirección de documentales*.

Este esbozo de definición, postula a la cámara como catalizador del encuentro entre los protagonistas con su historia y los realizadores con su mirada.

Tal vez el documental no sea, ni más ni menos, que un registro de ese encuentro.

Suspendamos por un momento la búsqueda de definiciones tranquilizadoras y entremos en el terreno caótico y fascinante de la materia con la que vamos a construir nuestros documentales.

Los recursos narrativos

¿Alguna vez vieron una película y pensaron esto es increíble? ¿Alguna vez vieron un documental y pensaron esto es increíble? ¿Notaron en la segunda ocasión (con el documental) que esa sensación era aún más intensa? Probablemente sea porque si bien una película es una conjunción de imágenes y sonidos que nos invitan a hacer un recorrido emocional, en el documental se suma un tercer elemento que es lo real. Este tercer elemento es lo que hace que esa película se destaque al proponernos observar un mundo, una situación, un personaje, que sabemos es parte del mundo en el que vivimos.

Las posibilidades en la que lo real se vincula con las imágenes y los sonidos son infinitas. Las combinaciones entre los tres elementos harán que ese documental sea único aún cuando se relacione con obras preexistentes que abordaron el mismo tema. Las cualidades artísticas y creativas de los realizadores serán clave para armar una poética propia en torno a lo real, de aquella porción del mundo de la que se alimenta la película.

Patricio Guzmán, gran cineasta y maestro de documentalistas, enumera los recursos que utiliza:⁷

- *Los personajes*
- *Los sentimientos, las emociones*
- *La acción*
- *La descripción*
- *La voz del narrador*
- *La voz del autor*
- *Las entrevistas*
- *Las imágenes de archivo*
- *Las ilustraciones fijas*
- *La música*
- *El silencio*
- *Los efectos sonoros*
- *La animación*
- *Los trucajes ópticos*

⁷ GUZMAN, Patricio (1997). *El guión en el cine documental*.

Vamos a hablar brevemente del recurso que Guzmán juzga como el más importante, los personajes y como se incluyen en un documental.

El término personaje está ineludiblemente ligado a la ficción ya que se lo define como un ser ficticio, inventado por un autor para llevar adelante la acción en una película.

Nosotros filmamos personas reales, en situaciones reales, pero la construcción que el documental hace de esas personas, es una representación, es decir, el documental no nos muestra a la persona real, sino la construcción que la película hace de ella.

Bill Nichols propuso un término para referirse a las personas retratadas en un documental: actores sociales.

Este término hace hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos dentro del contexto social e histórico en el que normalmente se desenvuelven.

Nichols lo define como:

“Un acercamiento entre el mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente”

Más adelante desarrollaremos con especial atención la centralidad que el actor social ocupa en el mundo documental, ahora nos dedicaremos al punto de partida de todo documental.

La idea

Muchas veces nos encontramos con algún hecho, un comentario, una anécdota o lo que es peor *un tema* que creemos que puede ser el punto de partida para la realización de un documental. El problema con los documentales es que casi todo lo que sucede es susceptible de ser filmado, y por ende existe la creencia extendida que podemos realizar un documental sobre casi cualquier cosa.

Guzmán ha desarrollado una teoría sobre el guión documental⁸ en la que establece que el punto de partida de una película es la idea, el puntapié inicial que desencadena todo el proceso, y nos da unos consejos sobre cómo reconocerla:

“Para mí, una idea buena se reconoce porque propone un relato o el desarrollo potencial de una historia. Si la idea original carece de esta facultad, no significa nada para nosotros. Una idea original debe estar preñada de algo; debe contener en el fondo una fábula, un cuento. Por el contrario, un enunciado, una simple enumeración temática, no tiene ninguna utilidad para nuestro trabajo. Ante todo, una película documental debe proponerse contar algo; una historia lo mejor articulada posible y además construida con elementos de la realidad. Una historia bien narrada con la exposición clásica del argumento, a veces con la aplicación del plan dramático que todos conocemos

⁸ GUZMÁN, Patricio (1997). *El guion en el cine documental*.

(exposición, desarrollo, culminación y desenlace), el mismo que utiliza la mayor parte de las artes narrativas”.

Podrán decir que Guzmán es muy clásico en su abordaje, y tienen razón, pero hay algo que deja muy claro: un tema nunca será un buen punto de partida para la realización documental. Es posible que la dictadura del tema se haya instaurado por la relación que en muchos casos lo documental establece con ciencias sociales como la antropología y la sociología, lo que de algún modo, hizo que ciertas vertientes documentales adopten como punto de partida un tema determinado.

El cineasta Víctor Kossakovsky no está tan de acuerdo con el abordaje de Guzmán sobre la importancia de la historia y en su decálogo objeta:

“La historia es importante en el documental, pero la percepción es aún más importante. Primero piensa qué es lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, forma una estructura dramática de tu película usando los cambios de sensaciones.”

Tal vez podríamos tomar las reflexiones de estos dos grandes cineastas y pensar que las películas deberían proponerse contar la historia, el cuento, a través de las sensaciones que el documental genera.

Guzmán, en un acto de pragmatismo absoluto, reconoce al menos cinco ideas frecuentes como punto de partida de un documental, las que ejemplificamos con algunos documentales de la filmografía:

1. Elegir un personaje: *Amy (Asif Kapadia)*. *For Sama (Waad Al-Kateab y Edward Watt)*. [Foto Estudio Luisita \(Sol Miraglia, Hugo Manso\)](#). *Nanuk, el esquimal (Robert Flaherty)*
2. Un acontecimiento: [Quarantine Mood \(Alessandro Marinelli\)](#)
3. Una situación concreta: [Las hurdes, tierra sin pan \(Luis Buñuel\)](#)
4. Hacer un viaje: [Encounters at the End of the World \(Werner Herzog\)](#)
5. Volver al punto de partida: [Los Rubios \(Albertina Carri\)](#). [Las playas de Agnès \(Agnès Varda\)](#)

Una vez que decidimos realizar nuestro documental, debemos tomar una serie de decisiones que van a darle forma y a condicionar toda nuestra relación con lo real.

A esta serie de decisiones las llamaremos estrategia documental. Debemos pensar a esta estrategia como una unidad indisoluble que engloba tanto la estrategia narrativa, como la estrategia estética.

Estrategia documental

Para determinar nuestra estrategia, debemos realizarnos algunas preguntas que nos ayudarán a entender que tipo de representación es la más adecuada para nuestro proyecto. ¿Cuál es la historia que protagoniza nuestro actor social? ¿Es un encuentro con un hecho del pasado? ¿Es un encuentro con un suceso en proceso, es decir en tiempo presente?

Estas preguntas determinan fundamentalmente la relación de nuestro documental con el tiempo y el espacio, y establecen dos grandes categorías para pensar qué recursos expresivos y dramáticos podemos utilizar: un cine del *ayer y hoy* y un cine del *aquí y ahora*

Ayer y hoy

Este es un cine de encuentro entre los protagonistas y la historia, puede ser su propia historia o una historia de la que fueron testigos. No estamos filmando a personas que accionan, sino a personas que relatan acciones, emociones y experiencias.

En este tipo de estrategia, el discurso ordena el relato a través de la palabra.

El recurso por excelencia en esta estrategia es la entrevista. Es recurrente su uso por muchos documentales pensados exclusivamente como transmisores de información y por los programas periodísticos.

Es el momento de dejar en claro que lo periodístico y lo documental operan sobre lo real de modo diverso y no pueden, ni deben, confundirse, ya que sus aspiraciones, dispositivos y objetivos son muy distintos.

El periodismo va en busca de la noticia, que por definición, es un acontecimiento novedoso, de interés público y por sobre todo reciente.

El documental moderno no busca la noticia, aunque la noticia pueda ser el disparador de un documental. Los tiempos de desarrollo y elaboración de un documental son incompatibles con la velocidad que exige la inmediatez periodística.

Quizás una diferencia por sobre otras, sea la divisoria de aguas definitiva: el periodismo tiene vocación comunicativa y el documental vocación expresiva.

Será nuestra tarea pensar formas y dispositivos para que nuestras entrevistas no solo transmitan información, sino que también sean un vehículo expresivo.

Vamos a ver tres formas posibles de la entrevista:

Pseudomonólogo: es la clásica entrevista en la que solo vemos al actor social y hay una ausencia del realizador. Los protagonistas comunican pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos directamente al espectador.⁹

⁹ [The Thin Blue Line \(1988\)- Errol Morris](#)

Diálogo: hay dos posibilidades, una muy estructurada, casi periodística y otra más relajada y condicionada fuertemente por el vínculo de confianza. En ambas el entrevistador es iniciador y árbitro de la legitimidad y el entrevistado no se comunica directamente con el espectador, sino que dialoga con el realizador y el espectador es testigo de ese diálogo¹⁰.

Entrevista encubierta: quizás la forma más sofisticada de la entrevista, en donde la organización es menos evidente, el entrevistado ya no se dirige al realizador, que está fuera del encuadre, sino que conversa con otro actor social.¹¹

Aquí y ahora

Es un cine en tiempo presente, donde el ordenador del relato es la acción, una acción que debe suceder delante de la cámara, que debe ser filmada.

Esto nos plantea un nuevo interrogante: ¿Cómo podemos escribir una idea, una propuesta, o un guión sobre un hecho del mundo real que no ha ocurrido aún?

La respuesta es que sólo podemos escribir sobre las cosas que podemos predecir en base a nuestra investigación y a nuestro conocimiento del asunto. Debemos contar con bases sólidas que nos permitan conocer y entender a nuestros actores sociales e imaginarnos las posibles situaciones a las que nos vamos a enfrentar.

Normalmente no se asocia la imaginación con el mundo documental, sino con el mundo de la ficción, quizás pensando que si el mundo imaginado y el mundo real se intersectan ya no estaríamos realizando un documental. Que confusión.

Desde la cátedra creemos que nuestra imaginación es fundamental para poder filmar, no sólo ficciones, sino también documentales. Si no podemos imaginar algo, difícilmente podamos estar listos para filmarlo cuando suceda. Esto es de vital importancia al estar filmando documentales que se desarrollan en tiempo presente.

Debemos tener en claro que un documental no es una conferencia con imágenes, sino una entidad dramática y por lo tanto es central que haya acción.

¿Quiénes ejecutan las acciones? Nuestros actores sociales. Por lo tanto debemos elegir protagonistas activos que intenten lograr algo.

Rabiger nos dice que el pre-requisito para que haya historia es que alguien se desarrolle. Por ello es fundamental que nuestros protagonistas no sean los mismos al comienzo de nuestra historia que al final y más importante aún que podamos registrar esa transformación.

Esto no es una tarea fácil sino que requiere que tanto protagonistas como realizadores salgamos de nuestro lugar de confort y podamos filmar esos momentos de tensión y de cambio.¹²

¹⁰ [Nostalgia de la luz \(2010\) - Patricio Guzmán](#)

¹¹ [Teatro de Guerra \(2018\) - Lola Arias](#)

¹² [Tarachime \(2006\) - Naomi Kawase](#)

Esta estrategia documental prioriza la unidad espacio temporal y en algunos casos intenta minimizar la intromisión que la presencia de la cámara genera. Estas dos características hacen que podamos asociarla fuertemente con el cine de ficción.¹³

Más adelante en la cursada, desarrollaremos las categorías documentales que Bill Nichols establece, pero es muy importante que recuerden que el cine del aquí y ahora contiene muchas de las características de lo que Nichols denomina modalidad observacional.

¿Por qué filmamos documentales?

Al comienzo de este texto hablábamos sobre cómo el documental se cruza en nuestro camino inesperadamente, y sobre cómo atrapa a los que en algún momento tenemos la posibilidad de vivir la *experiencia documental*.

Hace muy poco, un alumno se preguntaba por qué filmar en vez de vivir ese momento irreplicable. Algunos filman para atrapar el instante, para no olvidar, otros para cambiar el mundo, algunos más para expresarse o hacerse preguntas.

El documental en realidad no se filma, sino que se vive con el cuerpo, se atraviesa. Así como creemos que nuestros actores sociales no deben ser los mismos al principio y al final de la película, cuando la experiencia documental es verdadera, nosotros tampoco volveremos a ser los mismos.

Hay algo en el corazón humano que no se resigna a vivir una sola vida y que nos impulsa a descubrir el mundo a través de la lente, a intentar comprenderlo, aún cuando sabemos que jamás podremos capturar la realidad con nuestra cámara.

Les proponemos filmar documentales que conecten con nuestras emociones, con nuestros miedos y con nuestros sueños. Les aseguramos que el viaje y lo que descubrirán sobre ustedes mismos mientras filman, valdrá la pena.

Nos despedimos apropiándonos de la última regla para filmar de Víctor Kossakovsky: No sigan nuestras reglas, encuentren sus propias reglas. Siempre habrá algo que ustedes pueden filmar como nadie más.

Víctor Cruz

Cátedra Blanco Proyecto Audiovisual 2.
Carrera de Diseño de Imagen y Sonido
FADU - UBA

¹³ [Salesman \(1969\) Albert Maysles, David Maysles & Charlotte Mitchell Zwerin](#)

Bonus track:

10 reglas para filmar de Víctor Kossakovsky

1. No filmes si puedes vivir sin filmar.
2. No filmes si quieres decir algo- sólo habla o escribe de aquello. Filma solo si quieres mostrar algo, o si quieres que la gente vea algo. Esto concierne a la película en su totalidad y a cada toma por separada.
3. No filmes si conoces el mensaje antes de filmar – que la película te enseñe. No trates de salvar al mundo. No trates de cambiar al mundo. Mejor si la película te cambia a ti. Descubre al mundo y a ti mismo mientras filmas.
4. No filmes algo que solo odies. No filmes algo que solo ames. Filma cuando no estés seguro si lo odias o lo amas. Ambos son cruciales para hacer arte. Filma cuando odies y ames al mismo tiempo.
5. Es necesario ocupar la mente antes y después de filmar, pero no ocupes tu cerebro mientras filmes. Solo filma usando tu instinto y tu intuición.
6. Trata de no forzar a la gente a repetir acciones o palabras. La vida es irreplicable e impredecible. Espera, observa, siente y estarás listo para filmar con tu propia manera de hacer películas. Recuerda que las mejores películas son irrepitibles. Recuerda que las mejores películas están hechas a base de tomas irrepitibles. Recuerda que las mejores tomas capturadas son momentos irrepitibles de la vida hechas mediante una irrepitible manera de filmar.
7. La toma es la base del cine. Recuerda que el cine fue inventado con una toma por si sola- Un documental por cierto – sin ningún tipo de historia. La historia existía sólo dentro de la toma. Las tomas deben antes que nada proporcionar al público nuevas impresiones.
8. La historia es importante en el documental, pero la percepción es aún más importante. Primero piensa que es lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, forma una estructura dramática de tu película usando los cambios de sensaciones.
9. Los documentales son el único arte, donde cada elemento estético casi siempre tendrá un aspecto ético y cada aspecto ético se puede usar estéticamente. Trata de seguir siendo humano, especialmente mientras se edita la película. Quizás, las buenas personas no deberían hacer documentales.
10. No sigas mis reglas. encuentra tus propias reglas. Siempre hay algo que tu puedes filmar como nadie más.