

## Documental: la forma más apasionante de cine

Ritwik Ghatak

Traducción de Soledad Pardo

*El presente texto está extraído del libro de corte autobiográfico del realizador Ritwik Ghatak,<sup>1</sup> una de las figuras más relevantes en la historia del cine indio-bengalí, cuya producción, principalmente en el terreno de la ficción, se extendió durante las décadas de los cincuenta, sesenta y comienzos de los setenta. El libro da cuenta de una aguda reflexión sobre la actividad fílmica como así también de su marcada cinefilia. Aunque Ghatak no realizó una amplia cantidad de documentales, la influencia de las prácticas no ficcionales en su obra artística es indudable. En este marco, el ensayo que aquí exponemos es un fiel reflejo de sus intereses.*

Todo empezó con un explorador, un geólogo. Una peletería francesa, allá por la década de 1910, solía enviar expediciones al territorio esquimal para cazar y recolectar pieles exóticas en los páramos del Ártico canadiense. El hombre que se transformó en el "Padre del Cine Documental" estaba involucrado en esas excursiones. Más por diversión que por un propósito serio, llevó una cámara de manivela manual a una de las expediciones en esos territorios inhóspitos.

Así nació *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*),<sup>2</sup> que revolucionó el concepto de cine documental y el propio curso de la vida de su realizador.

El documental -el registro de la realidad modelada en un contexto artístico, que produce conocimiento sobre el tema que está tratando- clamaba por su expresión desde el inicio mismo de la carrera de este nuevo medio artístico. Pero el documental en el sentido moderno del término fue realizado por primera vez por Robert J. Flaherty con este film, que fue rodado en 1922.

Varios films fueron realizados siguiendo la línea de *Nanook* en todo el mundo -películas como *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Grass* (Merian Cooper y Ernest Schoedsack, 1925), *Eve Africaine* (Leon Poirier, 1925), *Voyage au Congo* (Marc Allegret, 1925), *Au*

*Pays du Scalp* (Marqués de Wavrin, 1932), los experimentos de Kuleshov en la Unión Soviética, *The General line* (Grigori Aleksandrov y Sergei Eisenstein), *Turksib* (Viktor Turin, 1929), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt* (Berlín, *sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927).

Pero el documental social orientado de manera realista hacia problemas específicos encontró un estímulo y se formó como movimiento cuando en Gran Bretaña un sociólogo llamado John Grierson rodó el film *Drifters* (1929), un registro de la vida y los problemas de los pescadores de aguas profundas del Mar del Norte, eternamente helado y sacudido por tormentas.

Flaherty fue un fenómeno aislado en los Estados Unidos. Era una figura solitaria hasta que -mucho después- Pare Lorentz se unió a él con *The plow that broke the plains* (1936). Pero no ocurrió lo mismo en Gran Bretaña. John Grierson llevó a Alberto Cavalcanti desde Francia y reunió a su alrededor a hombres de talento -hombres como Paul Rotha, Basil Wright y otros-. Nació la G.P.O. Film Unit, y luego la Crown Film Unit. Películas como *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936), *North Sea* (Harry Watt, 1938), *Housing Problems* (Edgar Anstey y Arthur Elton, 1935), *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931), *Contact* (Paul Rotha, 1933), comenzaron a surgir de estas organizaciones.

En los años treinta la Escuela Británica lideraba el mundo en este ámbito. Lo mejor de la cinematografía británica se expresaba a través del documental.

A pesar de ello, como señalé antes, Flaherty era una figura solitaria en América. Con el paso del tiempo se convirtió en una institución en sí mismo, probablemente como ninguna otra figura en la historia del cine lo hizo jamás.

Cuando comenzó a trabajar en *Nanook*, lo hizo casi espontáneamente. Mucho tiempo después, en 1950 (en una conversación publicada en uno de los *Penguin Annuals* editados por Roger Manvell) explicó el propósito y el factor motivador de sus esfuerzos fílmicos:

Cuando vi a esos hombres a mi alrededor (los esquimales),

me enamoré de ellos, y sentí que debía hablar de ellos, de mi amor por ellos. Debía mostrárselos a otros, para que esos otros pudieran compartir mis sentimientos.

Como estoy citando de memoria, no estoy absolutamente seguro de que esas hayan sido sus palabras, pero tengo la certeza de que esos eran los sentimientos expresados.

Y ellos formaron el núcleo del credo que sostuvo a lo largo de toda su vida.

Cuando llevó a la civilización su invaluable metraje, un día todo el material se envolvió en llamas a causa de un cigarrillo arrojado por casualidad en la Sala de Edición. Los resultados de años de trabajo riguroso se transformaron en cenizas frente a sus mismísimos ojos. Flaherty, encogiéndose de hombros, volvió a la Tundra a filmar nuevamente la película entera. En su opinión, el metraje destruido no era bueno de todos modos, y fue una buena forma de librarse de él.

El estreno de *Nanook* tuvo su propia historia. De forma muy entretenida Flaherty cuenta en su diario (que se encuentra en la colección de Richard Griffith "The world of Robert Flaherty") las artimañas y trucos que tuvo que emplear para estrenar la película. Ésta fue finalmente estrenada en 1922.

Y fue en éxito instantáneo. Flaherty se encontró, primero, de moda en la alta sociedad; y luego se transformó en un objeto de veneración ciega.

Inevitablemente, Hollywood se fijó en él. Obviamente, al ver la ganancia neta que produjo el film. Nada menos que una autoridad de Hollywood como Sam Goldwyn le dio *carte blanche* para hacer una película.

Flaherty se fue a los mares del sur con película virgen, una cámara, un recipiente para revelado, algunos químicos y una pantalla portátil. Goldwyn estaba contento de que no fuera necesario enviar con él un grupo de 200 personas, ni equipos de enorme tamaño, ni toda la parafernalia relacionada. Pero su felicidad fue breve, y eventualmente se desvaneció.

Hay una anécdota divertida, mencionada por Lewis Jacobs en su libro *The rise of the American film*.<sup>3</sup> Cuando Flaherty volvió con el film *Moana* terminado, Sam Goldwyn organizó con entusiasmo una

proyección en una pequeña sala. Con Flaherty era la cordialidad misma. Fumando su famoso cigarro, puso su brazo alrededor de él y ordenó que comenzara el espectáculo. Debe haber estado pensando en el magro presupuesto con el cual ese hombre se había presentado ante él con su última película. El espectáculo estaba en marcha. Cuando las luces volvieron a encenderse, Goldwyn disimuló por un instante con el rostro desencajado; luego se dirigió a Flaherty y exclamó con voz lastimera: "¿pero dónde están las tormentas de nieve?".

El comentario no era completamente descabellado si seguimos el razonamiento de este hombre. De acuerdo a los cálculos de los magnates del cine, Goldwyn debe haber analizado *Nanook* por su increíble éxito de taquilla, y debe haber llegado a la brillante conclusión de que la popularidad del film se debió fundamentalmente a las peligrosas escenas de tormentas de nieve. Los temporales trajeron el dinero.

Naturalmente, esperaba que Flaherty repitiera esas tormentas de nieve, sin importar si ocurren habitualmente o no en una isla tropical, y se sintió terriblemente traicionado. Ese fue el final de Flaherty en lo que a Hollywood respecta. Más adelante, colaboró una vez con el gran director alemán Friedrich Murnau en un film llamado *Tabú* (1931), pero todo el asunto resultó un fiasco.

Después de eso no volvió a tener oportunidad de rodar una película en Estado Unidos por un buen tiempo. Su siguiente film fue *Man of Aran* (1934).

Los isleños de Aran -que no está a más de unas cientos de millas de Londres, en línea recta- llevaban una vida precaria, lo cual es casi increíble. J. M. Synge ha immortalizado a estas maravillosas y fuertes personas de discurso pintoresco en su obra de un solo acto *Riders to the Sea* (1904).

Flaherty no hizo sino una obra de arte. La credulidad de uno llega a su límite al recordar que un equipo de marido y mujer tomó esas secuencias físicamente imposibles con una cámara portátil silente -en especial esa secuencia fantástica del bote de lona (Carragh) luchando contra ese formidable mar sacudido por una tempestad, en el cual las olas de 500 pies o más de

altura vienen a través del Atlántico desde América y se estrellan contra las altas costas de las Islas Aran. Ese film es una obra de coraje supremo tan verdadero como la vida de sus sujetos. La presencia física que uno siente al ver la película es más que suficiente para perturbar a una audiencia urbana normal. Hay que ver este film para creerlo.

Esta fue la primera película en la que Flaherty pudo usar la banda sonora. Y qué uso hizo de ella... La utilización de sonidos incidentales -el crujido eterno de las olas del mar, el viento huracanado, el ruido de una piedra arrojada por azar- ponen a la vida misma en las imágenes.

La utilización de la música también es extremadamente fascinante.

Después de este film, ocurrió el triste interludio de *Elephant Boy* (1937), cuando Flaherty vino a nuestro país.<sup>4</sup> Uno se entusiasma al pensar en los temas relativos a nuestro país que realmente valen la pena y que podrían haber sido tratados por Flaherty si se le hubiera permitido tener los patrocinadores adecuados.

Después el hombre fue contactado por la administración del New Deal de su propio país, y Flaherty, por primera vez, se concentró en un problema social de validez general. El film era acerca de cuestiones de la agricultura de los Estados Unidos, e iba a llamarse *Earth*. Pero los preparativos para la guerra en las naciones europeas y la burocracia hostil en su propio Estado vieron la muerte del film.<sup>5</sup>

La crítica habitual contra Flaherty, que afirma que él siempre se involucró en civilizaciones lejanas, fotografiando formas de vida románticas y exóticas de algunos grupos de hombres en remotos rincones del mundo, construyendo una suerte de ideal de ellos; podría haber sido juzgada bajo la luz correcta si este film se hubiera podido completar y estrenar.

Apenas después de la guerra creo que fue la Standard Oil de New Jersey quien se acercó a él para que hiciera un documental sobre operaciones de extracción de petróleo. Se le dio absoluta libertad, y no lo presionaron para que proclamara el nombre del auspiciante, ni en la película misma ni en los créditos. El

resultado fue uno de los films más magníficos jamás realizado. *Louisiana story* (1948) resultó ser también su última obra.

Situado en los terrenos pantanosos del Estado de Louisiana, un chico cajún, que habla un dialecto francés, es el héroe del film. Él y su pequeño mapache (una suerte de pequeño animal anfibio) solían nadar a través de los pacíficos pantanos y lagos de esa tranquila tierra. El único enemigo era el cocodrilo. Quebrando la paz de este paisaje, un día llegan lanchas a motor, seguidas de barcos de vapor, grúas, remolcadores y hombres extraños.

El tenor de la vida del chico (Napoleón Ulises es su nombre) se destruye. Nacen nuevos intereses, brotan nuevas amistades. El chico hace maravillosas visitas a la misteriosa máquina aburrida, y una noche ocurre ese incendio en el pozo petrolero. Luego los hombres se van. La torre petrolera sigue en pie y la paz desciende nuevamente sobre la pantanosa región de Louisiana. La película influyó a tantos realizadores y films en todo el mundo que la enumeración de sus nombres sería tediosa.

Flaherty rodó solamente cuatro películas, por motivos completamente prácticos, en su larga carrera.<sup>6</sup> Pero eso fue suficiente para grabar su nombre en el Salón de los Inmortales del Cine. La crítica tendenciosa de su inclinación romántica se ha ido moderando con el tiempo, hasta llegar a la insignificancia; y su influencia ahora es visible en las obras de todas las escuelas de realizadores de documental. Es por eso que uno tiene que remitirse a él para inspirarse una y otra vez. Sin un estudio minucioso de sus obras no podemos entender el desarrollo de documentales serios y creativos.

Mientras tanto, en todo el mundo el documental comenzó a mostrarse en todo su esplendor. En Francia, películas como *Delacherche, The Rotter, Taris* (Jean Vigo, 1931), *De Mille, Un monastere*,<sup>7</sup> comenzaron a surgir una tras otra. En otros países de Europa el documental se transformó en algo muy parcial. Luego otra clase de fenómeno comenzó a ocurrir en los Países Bajos. Surgió la gran figura de Joris Ivens. He aquí el verdadero realizador documental, el Hombre Internacional. Después de los grandes éxitos de *The Bridge* (1928) y *Zuiderzee* (1930) en su

país natal, fue hasta la sangrienta España de la República y rodó *Spanish Earth* (1937). Su inclinación lo condujo a todos los países oprimidos, y terminó con un documental en Djakarta.<sup>8</sup>

Otra figura de los Países Bajos, Helen Van Dongen, se sumó a Flaherty como montajista en *Louisiana Story*, luego de un destacable trabajo en su tierra natal.

En otra parte del mundo el documental estaba floreciendo vigorosamente desde mucho tiempo antes -esto era en la Unión Soviética.

Con el nacimiento de la nueva república aparecieron los equipos de *newsreels*. Sus fascinantes actividades pueden conocerse en detalle en el libro de Jay Leyda *Kino* (1960).

Apenas después de la revolución un estímulo apareció en todas las artes, con una fuerte orientación hacia las artes de la composición.

En el teatro, Vakhtangov con su *Princess Turandot*, Meyerhold con sus representaciones de Gogol, Tairov con su *Optimistic Tragedy* y Eisenstein con sus representaciones de *Gass* en el teatro Proletkult,<sup>9</sup> revolucionaron el arte escénico.

Mayakovsky encabezó la revolución en el campo de la poesía, y Gorky en la literatura en general. En esta atmósfera nació el taller de Kuleshov y el grupo de *newsreel* de Dziga Vertov. Ellos, al igual que todos los demás trabajadores del cine de la Unión Soviética de esa época, estaban fuertemente orientados hacia la realidad. Luego vino el arquitecto Eisenstein con *La huelga* (1924) y *El acorazado Potemkin* (1925); el químico Pudovkin con su documental acerca de la teoría de Pavlov, *La mecánica del cerebro* (1926), *La fiebre del ajedrez* (1925) y *La madre* (1926); y el caricaturista Dovzhenko con su *Zvenigora* (1928). Todos estos films oscilan entre el documental y otros tipos de cine.

En el documental legítimo, Dziga Vertov, ese excéntrico, comenzó a producir cantidades de *newreels* con el nombre de *Kino-Pravda* (*Cine-Verdad*) y *Kino-Glaz* (*Cine-ojo*). Luego se inclinó por el documental creativo con *El hombre con la cámara* (1929) -las acrobacias de la cámara siguen pareciendo excepcionales hoy en día-.

Y luego surgió la figura de Esfir Shub, la montajista perfecta. Encontrando y rescatando tiras de película de *newsreels* de archivos olvidados, construyó un todo artístico tras otro, comenzando con *Lev Tolstoy and the Russia of Nicolai II* (1928).

Luego fue Turín. Su *Turksib*, una representación creativa de la construcción del Ferrocarril Transiberiano, ganó instantáneamente el aplauso de la crítica.

El gobierno soviético en ese período envió a las provincias dos trenes de propaganda política que llevaban una gama completa de elementos para la producción y la proyección cinematográfica. Estos trenes solían detenerse en las estaciones junto al camino. El realizador tenía la chance de estudiar los problemas locales. Luego hacían los films, los imprimían y se los mostraban a la gente en cuyos problemas estaban concentradas las películas; todo en el lapso de una semana. Los efectos pueden entenderse aún hoy.

Gorky estaba profundamente interesado en el Nuevo Mundo del Cine. Concibió una película llamada *A day in the Soviet Union* (*Un día en la Unión Soviética*). En una fecha específica, cientos de camarógrafos se dispersarían por todo el territorio de la Unión Soviética y filmarían todo aquel suceso azaroso que sucediera frente a sus cámaras.

Después todo el metraje sería ensamblado y exhibido. Era un plan grandioso.

Luego vino la guerra. Chamberlain y Daladier le vendieron Checoslovaquia a Hitler en Múnich.

La crisis estaba en marcha.

La guerra acelera las cosas. Le da ese ímpetu a los esfuerzos de los hombres y las naciones que hace brotar ese *algo más* en sus actividades.

La guerra es una maldición, pero algunas bendiciones se cosechan de ella, que les permiten a los hombres ajustarse mejor a los problemas de la paz, también.

La Alemania belicosa estaba movilizándose desde 1935. También en cuestiones de cine, ya que los nazis no eran menos minuciosos con él.

Desde que vio *El acorazado Potemkin*, el Dr. Goebbels instó a sus



cineastas a estudiar la destreza del film y a canalizar sus habilidades en documentales de propaganda. El resultado fue que los realizadores alemanes se volvieron extremadamente eficientes para la creación de una suerte de mentira organizada en nombre de la verdad. Bajo la brillante guía del maestro de los días de la UFA (cuya *Kameradfchaft* fue una de las obras maestras del semi-documental, acerca de un desastre en una mina de carbón allá por el año 1931, y cuyo tema era, irónicamente, la hermandad internacional del trabajo, en especial aquella del trabajo franco-germano), G. W. Pabst, la maquinaria de realización documental alemana devino tan eficiente y formidable como su Wehrmacht. Personas como Leni Riefenstahl comenzaron a producir obras maestras de la invención, empezando por el registro de los Juegos Olímpicos llevados a cabo en Berlín en 1936.<sup>10</sup>

Después de la guerra, incidentalmente, una copia de un film sobre las victorias nazis y las barbaridades de los aliados llegó a las manos de las fuerzas de la ocupación. No pudieron hacer otra cosa más que maravillarse ante el dominio del medio y la ingeniosa astucia de la maquinaria cinematográfica nazi.

Las naciones de Europa occidental en ese momento estaban gimiendo de dolor a los pies de Hitler. Grandes realizadores de países como Francia, o bien abandonaron su tierra natal, o bien se unieron a las tropas para pelear la batalla en el sentido físico. Eran muy poco habituales los casos en los que se daban por vencidos, o los casos de colaboracionismo -eran escasos y distantes entre sí.

Del otro lado del canal, Gran Bretaña estaba en ebullición. En su esfuerzo bélico total, los films documentales y la propaganda tenían su lugar en el plan. Además de las probadas manos del quehacer documental, maestros de otros campos ofrecían sus servicios para esas producciones, talentos como Noel Coward, Carol Reed, Anthony Asquith. Los resultados de la suma de esfuerzos se vieron en esos films sublimes como *Target for tonight* (Harry Watt, 1941), *In which we serve* (Noel Coward y David Lean, 1942), *Desert victory* (J.L. Hodson, 1943), y muchos más. Casi simultáneamente, Paul Rotha estaba haciendo otra

clase de comentario sobre la vida contemporánea: *The world is rich* (1947) -cuyo tema es el hambre, como opuesto a la abundancia y el desperdicio.

En otra parte del mundo, en Estados Unidos, Pearl Harbour electrificó a la nación, la galvanizó en un todo cohesivo y la dejó lista para la acción.

Se creó la serie *The march of time*. Continuó siendo exhibida regularmente. Frank Capra, John Ford y otros, esos incondicionales de Hollywood, comenzaron a realizar documentales brillantes sobre temas técnico-militares y generales. En la campaña del Pacífico realizadores cinematográficos acompañaron a los hombres del Almirante Nimitz y de MacArthur: Bataan, Iwo Jima, las Filipinas -en todas esas campañas participaron realizadores cinematográficos.

A lo largo y ancho del globo, la cinematografía soviética se preparó frente a los esfuerzos bélicos. Miles de camarógrafos-soldados salieron a registrar batallas en el frente, de primera fuente, y trajeron materiales tremendos, jamás vistos y emocionalmente devastadores. Cientos de ellos murieron en la batalla de Stalingrado, que fue registrada con lujo de detalles en un fantástico largometraje documental, producido por el Central Documentary Studio of Mosfilm y dirigido por Leonid Varlamov (1943).

Se hicieron muchos otros films como ese y circularon durante esos terribles años de guerra.

Aquí me van a permitir una digresión. En 1952, cuando el primer Festival Internacional de Cine fue llevado a cabo en India, Varlamov vino hasta aquí junto con la delegación soviética en ese festival. Vino para hacer un documental llamado *Across India*.

Tuve la buena fortuna de ser uno de sus guías, junto con algunos de mis amigos que actualmente son famosos cineastas. En aquel momento tuve la oportunidad de observar los métodos de trabajo de los documentalistas soviéticos.

Varlamov trajo consigo un equipo de cuatro o cinco camarógrafos -una de ellos era una mujer, Galina Monglovskoya.

Varlamov solía levantarse temprano a la mañana, sentarse con la

lista de lugares interesantes (que había hecho luego de largas discusiones con nosotros la noche anterior) y adjudicarle a cada camarógrafo una porción de la misma, con agudas indicaciones acerca del metraje a cubrir y acerca de la actitud general que deberían mantener con las tomas. El hombre tenía una increíble habilidad para captar los puntos clave del tema solamente discutiendo, sin ver las cosas mismas. Solía sentarse, transpirando mucho, casi desnudo, en aquella habitación de hotel en esos amaneceres grises, y vociferar indicaciones bruscamente a sus diversos camarógrafos. Su relación con sus camarógrafos era como la de un padre con sus hijos e hijas.

Solían asignarnos uno u otro camarógrafo. Después de las instrucciones nos dispersábamos y trabajábamos durante todo el día.

Cuando volvíamos exhaustos al hotel, al anochecer, Varlamov estaba sentado en la cama, semidesnudo, con un jarro de cerveza en la mano y una sonrisa inquisitiva en los labios.

Nunca vi a ese hombre salir a rodar o esforzarse en hacer algo de ninguna manera en absoluto. Qué hacía todo el día, no puedo afirmarlo, pero solía aparecer en las conferencias de la tarde con detalles sorprendentes sobre las cosas, que evidenciaban su conocimiento previo del tema.

No he tenido la suerte de ver la película terminada -no estaba destinada a ser gran cosa de todos modos, siendo un film de lisa y llana propaganda- pero he aprendido una o dos cosas del cerebro extremadamente ágil de ese hombre fofo y de esa frialdad del Himalaya.

Así, la guerra expandió el horizonte y aceleró el crecimiento del documental en todo el mundo.

También en la India, durante los años de guerra, fueron introducidos los rudimentos del documental y los movimientos de *newsreel*. Si hubo intentos anteriores en India, no lo sé. En cualquier caso, esos intentos no pueden haber sido obras de gran importancia.

Durante la guerra, el gobierno de India formó una unidad de *newsreel* que estaba ligada al ejército. Algo de su trabajo pudo ser visto por el gran público. Hacia el final de la guerra, o

apenas ésta había terminado, esa misma unidad formó el núcleo de la organización llamada Indian News Parade, que era una organización de *newsreel*.

Después de la independencia, esta misma organización se expandió y nació la Films Division. Ésta creció hasta transformarse en una empresa productora de documentales, como podemos ver ahora.

Fuera de la Films Division, un importante realizador documental era Paul Zils, cuyos films sobre *Todas de Nilgiri* recuerdo.

La Films Division tiene una sección de *newsreels*, un grupo de directores haciendo films de uno o dos mil pies sobre temas específicos, patrocinados por diversos ministerios y otras organizaciones gubernamentales. También emiten contratos convocados por licitación por un panel de productor aprobado, y algunas veces convocaron cineastas de renombre para algún largometraje documental especial en particular. También compran documentales ya hechos por partidos privados, si creen que puede ser útil.

Los mejores films realizados por la Films Division están bastante bien hechos, sin ser brillantemente creativos. Una organización que está limitada y cercada por tantas restricciones de todos lados no puede hacer más. Y la dirección central, que es de suma importancia en materia de arte (recordemos a John Grierson), es tristemente deficiente, al parecer.

Además de la Films Division, muchos gobiernos provinciales y organizaciones semi-gubernamentales patrocinan documentales sobre diversos temas. Algunos de ellos incluso tienen sus propias unidades de producción permanente, pero sus resultados parecen ser extremadamente frustrantes hasta ahora.

Los otros patrocinadores que tenemos en nuestro país son las grandes casas comerciales que operan en India. Sus equivalentes en todo el mundo han demostrado notablemente tacto y comprensión al patrocinar documentales, con lo cual algunos de los mejores documentales jamás realizados han estado bajo sus patrocinios.

No tengo mucha oportunidad de ver la mayoría de las películas que se hacen en este país, porque la cuestión de la exhibición aún no ha sido resuelta satisfactoriamente. Pienso al azar en

*Konarak* (Harisadhan Dasgupta, 1953). Recuerdo *Panchthupi: A Village in West Bengal* (1956) de Dasgupta como un intento serio tolerable. *Gautam Buddha* (1967) de Bimol Roy; y *Calcuta*, de la Calcuta Film Society, son un cero a la izquierda, en mi opinión. Llegaron tarde por un amplio margen. Material potencialmente apasionante ha sido sumamente desperdiciado en estas películas -lamento admitir. Otro film de Dasgupta, *The Tata Story*,<sup>11</sup> tuvo momentos interesantes, especialmente en la banda de sonido, pero el film en su totalidad no impresiona mucho.

He visto la versión más extensa de *Rabindranath Tagore*, de Satyajit Ray (1961). Como parece ser el intento más serio hecho hasta ahora en nuestro país, merece que se le dedique un poco de espacio.

En su totalidad, el film fracasa en transmitir las tensiones de un artista turbulento que lucha a lo largo de su vida, principalmente contra la mediocridad. Demasiado espacio se ha desperdiciado en una suerte de visión turística de la Calcuta de antaño, el árbol genealógico, el Brahma Samaj. Por pensar demasiado en *Rabindranath*, el equilibrio se ha echado a perder por completo. Uno podría saltarse los primeros 2000 pies de la película sin perder un solo punto acerca de Tagore.

Satyajit no entendió, o entendió mal, el punto de inflexión en la vida intelectual de Tagore, ese momento -registrado en su autobiografía- en el que nació su primer gran poema: "The awakening from Dream of the Spring".

Tampoco me gustó la manera en la que *Crisis of civilization*, casi el último testamento de Tagore, ha sido ilustrado a través del metraje de la Europa devastada de las hordas hitlerianas. Revela una cierta falta de buen gusto la forma en la que se ha resaltado la cuestión (que es equivalente a la demagogia, en mi opinión).

Había algunos errores fácticos, también, como en el caso de la afición a la pintura de Tagore.

La película tenía sus momentos brillantes, también.

Sobre todo, el estado mental al que uno llega al final del film, que es integral. El uso de ciertas canciones, interpretadas por el propio Tagore en la galería vacía de la casa de Jorasanko, es

magistral. La utilización de ciertas descripciones en algunos momentos elegidos juiciosamente es un signo de temperamento artístico supremo y de buen juicio.

Quisiera poder ser más generoso con éste, el único documental creativo genuino realizado en India hasta ahora. Es una pena que el film no sea tan satisfactorio como podría ser. Fue realizado de forma más bien rápida -ese fue el error, creo yo- y no es el producto de una reflexión y una concentración profundas.

Pero Tagore es un tipo duro, uno debería recordar eso también.

¿Qué es un documental?

Puede ser la llana cobertura de un evento, a la manera del *newsreel*, o puede ser un trabajo profundamente artístico, creativo, como *Le monde du silence* (*El mundo silencioso*, 1956) de Cousteau o *Det stora äventyret* (*La gran aventura*, 1953) de Arne Sucksdorff (ambos films son, casualmente, ganadores del Gran Premio en Cannes). La palabra "documental" cubre un amplio rango de categorías cinematográficas.

Luego hay tipos marginales de films, como *Paisá* (1946) de Rossellini, o *Sciussia* (*Lustrabotas*, 1946) de De Sica. Estos films anunciaron la aparición del así llamado "neorrealismo".

Si suponemos que la principal diferencia entre las películas de ficción y los documentales es que unas representan y recrean situaciones y eventos, y las otras no; caeremos en una confusión total. *Man of Aran* era una recreación de sucesos que normalmente ocurren en la vida de un grupo de gente. En un momento específico del film, había una re-creación de una actividad olvidada hace tiempo por los habitantes actuales de la isla. Me refiero a la secuencia de arponeo del tiburón tigre. Esas criaturas dejaron de ir a esas costas hace tiempo, pero durante el rodaje de Flaherty de pronto volvieron a aparecer. A Flaherty le costó mucho encontrar algún anciano que aún recordara el arte de arponear los tiburones y que pudiera contar el secreto a los jóvenes actores de la película.

Aún así, *Man of Aran* no es considerado un film de ficción.

Si tomamos el empleo de actores como criterio, no vamos a llegar a ningún lado. Hoy en día casi todos los documentales emplean actores, no siempre personas que se representan a sí mismas o a

sus semejantes.

Por el contrario, de Pudovkin y Eisenstein en adelante el uso de actores no profesionales como una teoría consciente ha jugado un rol muy importante en el desarrollo del cine en su totalidad.

De hecho, en el sentido verdaderamente creativo, el documental es una actitud. La verdad yace en la realidad, y la cámara es sumamente capaz de, y muy adecuada para, registrar la realidad física en sus múltiples aspectos. Para el artista, registrarlos y presentarlos de manera artística es un deber y una responsabilidad.

Es por eso que el documental es la forma de cine más apasionante, válida y legítima.

Y es por eso que la frontera entre ficción y documental es atravesada una y otra vez por todos los grandes artistas en todos los períodos de la historia del cine.

Los "documentales" de Lumière *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (La llegada de un tren a la estación de La Ciotat, 1895) o *L'arroseur arrosé* (El regador regado, 1895) desempeñaron verdaderamente las funciones del documental -tanto como *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955) lo hizo. Y en el documental es un error creer que los juicios subjetivos, la generalización, la comprensión y la búsqueda de la esencia no juegan un papel. Lo hacen en gran medida.

Casi todos los grandes maestros del cine de hoy han realizado documentales alguna vez, incluso en el sentido convencional del término -Resnais, Antonioni, Satyajit, Karel Reisz. Roman Polanski hizo su famoso *armario* (*Dos hombres y un armario*, 1958) antes de *Nóż w wodzie* (*El cuchillo bajo el agua*, 1962), que obtuvo el Premio de la Crítica en Venecia. Los experimentales franceses más jóvenes realizan documentales periódicamente, entre sus films de ficción -algunos se van a Cuba a menudo para hacerlos (Cuba necesita mucho esos talentos).

En nuestro país esto no se ha desarrollado todavía. Están los factores económicos -un nivel de vida generalmente bajo y la falta de patrocinio.

Pero, potencialmente, India es uno de los países más ricos para ser explotados por la cámara, y casi todo su territorio es

virgen. Algunos extranjeros han venido y hecho algún trabajo (Arne Sucksdorff estuvo algunos años en el país y realizó dos películas sobre Kashmir y *En djungelsaga (El arco y la flauta, 1957)*).

La gente de la televisión norteamericana está viniendo más y más últimamente para cubrir diferentes aspectos de la escena india. Éstos, junto con los esfuerzos de los directores de la Films Division -algunos de cuyos trabajos son realmente apasionantes- no son suficientes por sí mismos.

Aquí, creo, hay un vacío que puede llenarse con las grandes casas comerciales. Creo que se han hecho algunos esfuerzos serios pero, a juzgar por los resultados, parece que no se ha progresado mucho.

A pesar de que no tengo experiencia directa sobre esas cosas, puedo arriesgarme a suponer sobre las dificultades de realizar documentales que valgan la pena -desde el punto de vista del realizador, por supuesto.

Lo primero es la cuestión del público. Los documentales creativos de larga o mediana duración no tienen absolutamente ninguna chance de amplia circulación pública en India, excepto como un milagro. Y creo que las casas comerciales no deberían apuntar a ese público.

Los llamados films "prestigiosos", hechos para espectadores especializados, generalmente se quedan sin lo uno ni lo otro.

El público al que deberían apuntar esos patrocinadores es el de los grandes festivales internacionales de cine. Y el objetivo deberían ser los premios más importantes. Allí radica la creación de renombre y el desarrollo de las relaciones públicas. Una película que se gana el aplauso en un festival de ese tipo está destinada a crear interés en cualquier país del mundo; y un film de esa clase, a causa de su valor cultural, está destinado a ser objeto de discusión entre el grupo correcto de gente en la sociedad de esos países.

Este objetivo, y una idea clara acerca del público al que hay que apuntar (vía festivales), son la mitad de la batalla ganada. Y esos films no deberían, y no pueden, costar mucho. Los documentales que están siendo patrocinados por esas compañías se



están solventando con enormes cantidades de dinero, de todos modos. Con mucha menos inversión, se pueden hacer fácilmente películas más largas y mejores.

La siguiente dificultad que viene a mi mente es la metodología de patrocinio y la forma de encargarse de la realización de manera adecuada.

---

<sup>1</sup> Ritwik Ghatak, *Cinema and I*, Ritwik Memorial Trust, Calcuta et al, 1987.

<sup>2</sup> Se indicarán los títulos en castellano solo de las películas más reconocidas en Hispanoamérica mencionadas por Ghatak (N. del E.).

<sup>3</sup> Lewis Jacobs. *The rise of the american film. A critical history*. Nueva York, 1939. Trad. Esp.: *La azarosa historia del cine Americano*. Traducción de A. del Ámo. Barcelona, Lumen, 1972. (N. de la T.).

<sup>4</sup> El autor se refiere a la India (N. de la T.).

<sup>5</sup> El film efectivamente se finalizó en 1940 y se denominó *The Land* (N. del E.).

<sup>6</sup> El autor se refiere a los largometrajes (N. del E.).

<sup>7</sup> No se colocan director y año en los casos de las referencias a películas y otras obras de las cuales no se cuenta con información (N. del E.).

<sup>8</sup> El autor se refiere a *Indonesia Calling* (Joris Ivens, 1946) (N. del E.).

<sup>9</sup> El Proletkult, según afirma José A. Sánchez, era la "Organización de Cultura y Educación Proletaria. Inspirada por Alexander Alexandrovich Bogdanov, para quien el arte proletario se caracterizaba por su espíritu colectivista y por la inexistencia de una línea de separación clara entre creación y trabajo cotidiano: la creación artística no sería más que la forma más compleja de trabajo. Mientras Lenin creía que la experiencia de la revolución era suficiente para crear conciencia socialista, Bogdanov sostenía que era necesaria la educación para analizar, interpretar, y usar la experiencia". Según este mismo autor, el Programa Teatral del Proletkult consistía en la eliminación de la institución misma del teatro como tal, que es sustituido por un centro demostrativo de los resultados obtenidos en la calidad de la

---

organización de la vida cotidiana de las masas. (José A. Sánchez. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Ediciones Akal, 1999, p. 328).

<sup>10</sup> El autor se refiere a *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938) (N. del E.).

<sup>11</sup> El autor se refiere a *The Story of Steel* (Harisadhan Dasgupta, 1960) (N. del E.).