

Algunos principios del documental¹

Paul Rotha

Traducción de Soledad Pardo

Toda tendencia en el cine refleja las características sociales y políticas de su época, que a su vez pueden o no, dependiendo del análisis, ser un reflejo de las condiciones económicas establecidas. El método documental, como una clase distinta de cine, como una interpretación del sentimiento social y del pensamiento filosófico diferente en cuanto a objetivos y forma de las intenciones de entretenimiento de los films de ficción, se ha materializado en gran parte como el resultado de necesidades sociológicas, políticas y educacionales.

En el anterior relevamiento estimativo de las tradiciones documentales² hemos intentado demostrar que el documental es una clase de cine independiente genuina, tan distinta del film de ficción o de la fotonovela como lo es la biografía de la novela. Además, hemos intentado definir las características principales de las imágenes cotidianas puramente descriptivas (fotografías de viajes, películas sobre la naturaleza, noticiarios y films educativos), que no llegan a satisfacer ni los requerimientos del documental, ni la dramatización creativa de la realidad, ni la expresión del análisis social; que son la primera demanda del método documental.

Por lo menos es claro, creo yo, que en el documental propiamente dicho entramos en un campo de percepción más amplio del que ha sido abordado hasta ahora en films descriptivos, dado que la propaganda requiere afirmaciones persuasivas y consecuencias que surcan profundamente la superficie de la experiencia moderna. En la utilización del documental con objetivos dialécticos, por ejemplo, podemos concebir períodos completos de tiempo, simbolizados por sus herencias actuales, puestos en forma dramática para expresar una variedad de puntos de vista. Podemos imaginar cómo los sentimientos fundamentales de la mente humana pueden ser analizados y diseccionados para servirle a una multiplicidad de propósitos. El inmenso campo de poder discursivo que fue posible por la técnica cinematográfica sugiere que el método documental es un

instrumento admirable para la clarificación y coordinación de todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que pueda, a su vez, llevar a conclusiones más definitivas. ¿Pero cómo evoluciona esta interpretación del método documental desde las tradiciones que acabamos de describir? Antes de que podamos arribar siquiera a primeras definiciones, las tendencias existentes requieren un mayor análisis para descubrir si se están desarrollando en las líneas más adecuadas.

Robert Flaherty nos resulta de utilidad para demostrar las demandas elementales del documental. El mismo propone la observación del material natural en su ubicación real, desde donde el tema puede surgir. Luego propone una interpretación de ese material - para llevarlo vivo como una realidad a la pantalla- que puede ser lograda solamente a través de una total comprensión “desde adentro” de tal material y de sus relaciones. Para su método prefiere la inclusión de una leve narración, no incidentes ficticios o breves actuaciones intercaladas sino la rutina diaria de sus nativos. En cuanto a sus temas y locaciones se dirige a aquellas partes del mundo donde supuestamente el Hombre aún debe pelear contra la Naturaleza para sobrevivir, aunque en la mayoría de los casos Flaherty reconstruye la vida nativa de una generación pasada o agonizante. Los héroes de *Nanook of the North* (1922) y *Man of Aran* (1934), por ejemplo, eran figuras de cera actuando las vidas de sus abuelos. Y es precisamente esa elección la que nos lleva a explorar la validez de su enfoque en relación al objetivo social del documental.

En el mundo moderno en el cual la mayoría de nosotros vivimos, es dudoso que estemos principalmente interesados en la relación primitiva del Hombre con la Naturaleza. Desplazar la costa del mar para construir un muelle o edificar una represa en un río para aprovechar su energía, realmente significan grandes logros de la ciencia y la ingeniería. Pero su importancia -desde el punto de vista social- ¿no radica menos en la proeza misma que en el efecto resultante sobre la geografía del paisaje y, en última instancia, en el beneficio para la vida económica de las personas afectadas? El documentalista idílico, es cierto, está principalmente interesado en la conquista por parte del Hombre de los objetos naturales para ponerlos al servicio de sus fines. El mar realmente era un obstáculo para la comunicación hasta que el Hombre construyó barcos para cruzarlo. El aire era inútil para la vida económica del Hombre, excepto como

energía eólica, hasta que éste aprendió a volar a través de él. Los minerales de la tierra carecían de valor hasta que el Hombre descubrió cómo extraerlos en minas. Y, de la misma manera, generalmente se admite que la producción hoy en día es más que suficiente para satisfacer las necesidades de una comunidad. Pero el éxito de la ciencia y la industria mecánica moderna tuvo como resultado una distribución desigual de la calidad de vida, bajo las relaciones del sistema económico actual. Junto a la recreación y el bienestar también hay desempleo, pobreza y un amplio descontento social. Nuestro problema esencial actualmente es equiparar las necesidades individuales con la producción, discutir el sistema económico más satisfactorio y plantear las relaciones sociales de la humanidad en su orden más lógico y moderno. A pesar de la valentía que suponen, la lucha del Hombre frente a la furia del Mar, la creación por parte del Hombre de sufrimientos anormales para probar su virilidad, o la lucha del Hombre contra la nieve, el hielo y los animales resultan de interés secundario en un mundo en el cual tantos y tan importantes problemas reclaman nuestra atención.

Damos por sentado que no podemos esperar que un director sentimental lidie con los problemas materialistas de nuestra era, pero al menos podemos esperar de él un reconocimiento de su existencia. Sin duda tenemos el derecho a creer que el método documental, el más viril de todos los tipos de cine, no debería ignorar los problemas sociales fundamentales de este año³; y no debería ignorar las relaciones económicas que gobiernan el sistema productivo actual y, consecuentemente, determinan las actitudes culturales, sociales y estéticas de la sociedad.

Aceptemos la fina sensibilidad de Flaherty para la fotografía, aceptemos su delicadeza única hacia los movimientos naturales y su gran visión poética del Hombre contra el Cielo, confesemos (al pasar) que *Man of Aran* evitó todos los problemas importantes surgidos del sonido, pero advirtamos que, a pesar de todo esto, el método de Flaherty es una evasión de los problemas más importantes del mundo moderno, y carece de cualquier intento de análisis social serio. Admitamos los méritos de Flaherty, son muchos. Reconozcamos nuestra gran admiración por su espíritu pionero, por sus fervientes batallas para demoler la estupidez comercial y por el valor de su lucha contra los despreciables métodos de explotación, de los cuales él ha sido víctima. Pero advirtamos al mismo tiempo, y dentro de la esfera del documental, que su visión de la

realidad es una reacción sentimental hacia el pasado, un escape hacia un mundo que es poco significativo a nivel contemporáneo, una ubicación del sentimentalismo por encima de los reclamos más urgentes del materialismo.

No hay barrios pobres ni fábricas, no hay oficinas de empleo ni de rentas, no existen los alquileres semanales ni los diezmos en ese mundo maravilloso del hacer-creer originado por la tradición romántica del documental. Solo el Hombre contra la Naturaleza; cruel, amarga, salvaje y heroica pero sin relación con la sociedad moderna. La industria y el comercio son tan remotos como sus símbolos esculpidos que flanquean el Albert Memorial⁴, o como los musculosos que se apoyan despreocupadamente sobre mazos esbeltos y los obreros bronceados que blanden antorchas de servidumbre bajo la nariz de Victoria. Es cierto, Flaherty observó a su manera la artesanía del alfarero y el soplador de vidrio en las Midlands⁵ para *Industrial Britain* (producida por John Grierson, 1933), pero ¿no es significativo que esas mismas industrias estén desapareciendo ante el avance de la producción masiva y la maquinaria? ¿Y la filmación del carbón, el acero y otras industrias pesadas en ese film no cayó en otras manos?

En cada locación que ha elegido han existido problemas sociales que demandaron expresión. La explotación del trabajo aborígen, las prácticas del hombre blanco contra el indígena, los terratenientes de Aran: éstas han sido las historias fundamentales, pero Flaherty se ha alejado de ellas. Probablemente se dio cuenta de que la exposición de las mismas hubiera chocado contra los intereses que controlaban la producción y distribución de sus films. Podemos suponer que no estaba en su poder exponerlas. En lugar de eso, se contentaba con mostrar “las hazañas de todos los tiempos”. Sin duda se refugió en la aceptación de la irrelevancia, que es el destino de todos los escapistas. El documental idílico es el documental sin objetivos significativos. Toma al romanticismo como su bandera. Ignora el análisis social. Toma ideas en lugar de hechos. Marca un regreso reaccionario a la adoración de lo heroico, a la admiración de lo brutal, a la creación del “Líder”.

El abordaje sinfónico de los Realistas Europeos, por otro lado, a primera vista se dirige hacia el realismo. Pero en gran medida los directores franceses y alemanes ven al

documental como una obra de arte en sí misma, como una sinfonía de tempos y movimientos; no creen que el arte debería ser una rama de algo mayor en un buen trabajo pensado para alcanzar un objetivo especial.

Así, la concepción sinfónica de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) provee un ejercicio pirotécnico suficientemente placentero, brindando una mirada superficial sobre el ritmo tentador de la vida moderna en la calle, la fábrica y el campo; y sin pensar en el “cómo” y en el “por qué” que subyacen en la escena social. A pesar de sus tempos emocionantes, a pesar de su bullicio y sus multitudes, propios de la vida urbana moderna, estas grandes y pequeñas sinfonías de grandes y pequeñas ciudades no crean nada más valioso para la civilización que un registro fugaz de lo cotidiano. Todos los signos externos de una metrópolis agitada están allí. La gente trabaja y come, hay un suicidio y un casamiento, pero no subyace ninguna consecuencia.

Nuevamente hay evasión, una deliberada auto-satisfacción en los ritmos superficiales de una imprenta o en la procesión de una máquina envasadora de leche, pero nada acerca de la inflación o los salarios, nada que sugiera que las relaciones sociales y económicas son el material real del documental. La manufactura del acero es visualmente atractiva. Ruttmann, Nicolas y Wilfried Basse nos lo han mostrado. Pero no pensaron en mostrarnos que el acero sirve para construir puentes, para crear barcos que crucen el océano, antenas de radio para arrojar un lazo de comunicación alrededor de la Tierra, torres de alta tensión para hacer circular energía a lo largo y a lo ancho del territorio, cuchillos para comer y agujas para coser. No nos dijeron que el acero es una ceremonia del Estado, que sus obreros de la fundición y sus herreros son en cierto sentido figuras nacionales, tampoco que su trabajo puede ser mal pago, que sus riesgos pueden ser terribles y que su mercado puede ser acaparado por la especulación privada.

Basado en el mismo método de abordaje de *Berlín*, pero sin las artimañas técnicas que la hacían interesante, el film de Basse *Deutschland von Gestern und Heute* (1933) representa admirablemente la tradición realista de la escuela Europea. Haciendo un detallado corte transversal de prácticamente todos los aspectos de la vida alemana, es típico del método observar la superficie pictórica de la escena pero rehusarse a penetrar bajo la piel. Se dijo de Basse que pretendía mostrar cómo el estilo de vida de épocas pasadas seguía afectando la vida moderna, y que el film, desde las formas prehistóricas

de un sistema económico primitivo, se desarrolla a través del estilo Gótico hasta el Renacimiento, del barroco al rococó, del período *Biedermeier* a la autocomplacencia de la sociedad de clase media actual, con un personaje que hace posible el crescendo de la actividad de una ciudad moderna. Pero yo no creo que Basse haga nada de eso.

En su lugar, tenemos todos los ingredientes del álbum de fotógrafo: gente de pueblo y folklore campestre, pasatiempos y procesiones, usos y costumbres, industria y agricultura, ciudad medieval y metrópolis moderna. Están todos claramente organizados y etiquetados, puestos en orden como en un buen libro de ilustraciones, con la cámara vagando aquí y allá. Pero con Basse sucede lo mismo que con Ruttmann. Nada es relacionado con el aspecto social. Nada es dicho de modo creativo. Nada vive. La prolija sucesión de imágenes, algunas de ellas no muy bien fotografiadas, deambula sin rumbo ni objetivo. Llegando a la duración de un largometraje, este film, más que cualquier otro, demuestra la debilidad de un tema sin objetivo. Es como si a Basse simplemente no le importara cómo y por qué sus imágenes llegan a ser. No presentan relación geográfica, sino que son ubicadas en una clase de contraste del cual se puede extraer una leve conexión; pero no hay un objetivo esencial por detrás. Aparecen unos pocos comentarios fugaces acerca de lo infantil de los desfiles oficiales, algunas observaciones al pasar sobre el estúpido comportamiento de la *petite bourgeoisie*⁶, pero eso es todo. Podría haberse dirigido hacia algún punto, ya sea político, sociológico, o un compromiso con una descripción respetuosa.

Los arabescos visuales de los pistones que se hunden, los carriles interminables de los tranvías y trenes, los movimientos de ballet de las bobinas que giran, la caldera de acero escupiendo llamas, el equipo de agricultores, la cosecha y el tractor: estos elementos, bellos, emocionantes y poéticos en sí mismos, son la atracción principal del abordaje pseudo-realista. Éste es más complejo tal vez que la idea del noble héroe salvaje, quien en sí mismo es un ser curioso, pero es aún más escapista por su deleite en valores superficiales. Es más sutil por tratar escenas familiares, pero más peligroso por su evasión artística de cuestiones fundamentales. Su virtud reside en las bellezas superficiales de técnicas y tempos; su valor es la artesanía sin límite aparente, excepto su propio virtuosismo. Puede que tenga poesía, lirismo, belleza de movimientos, sensibilidad, pero éstas son virtudes menores. La cuestión está bien explicada en la

crítica de Grierson a *Voice of the World* (1932) de Arthur Elton, un documental con producción de *His Master's Voice* (compañía de radio-gramófonos):

La concentración en el movimiento y en el buen aspecto rítmico impide ver claramente la *importancia* del instrumento. La construcción y *utilización* del instrumento, la clave de la situación, no está suficientemente dramatizada. El resultado es poderoso pero no llega a ser heroico. Elton posiblemente no aprecia el significado social de la radio y por ende carece de la adecuada sensibilidad (estética) para el asunto. Este punto es importante, ya que afecta a casi todos los documentalistas principiantes. Tiene demasiadas pretensiones “artísticas” y de posguerra como para llevar sus narices a asuntos públicos. Por lo tanto, evade los más amplios temas dramáticos posibles para el medio.⁷

Los Realistas Europeos y sus muchos imitadores están ocupados, pues, en la interpretación de ritmos superficiales. No logran apreciar el significado de sus imágenes y tempos. Nos brindan un concierto de ruedas que giran a modo de ritmo visual, pero no se dan cuenta de que ellas constituyen imágenes de una época, símbolos de una era de industrialismo económico, y de que solamente relacionando esas imágenes con la sociedad que les dio existencia se las puede hacer realmente interesantes para la pantalla actual.

El análisis de todas las tendencias del documental, de hecho, hace surgir la crítica de que una de las cuestiones reales de la sociedad moderna está siendo evadida prácticamente por completo. 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. Sin duda no tiene sentido -e incluso puede ser imposible- darle vida a las realidades del mudo moderno si no lo hacemos basándonos en la relación del Hombre con el mundo en el que vive. La maquinaria, la agricultura, la artesanía, la cultura y todo lo demás no pueden ser desligados de su desarrollo por parte de los seres humanos. Sin embargo éste es el error que algunos documentalistas parecen haber cometido. Por lo visto parecen no darse cuenta de que la base del método documental es materialista, de que son las circunstancias materiales de la civilización las que crean y condicionan las actuales ideas culturales, sociológicas, políticas, religiosas y estéticas de la sociedad.

En prácticamente todos los aspectos, además, al documental se le ha permitido deliberadamente evadir la existencia del ser humano como el principal agente de la civilización. Indudablemente muchas clases de personas han aparecido en documentales, pero raramente han sido tratadas como algo más que marionetas sin personalidad. Al seguir un camino opuesto al de la ficción, al documental se le ha permitido preferir la masa al individuo o, en algunos casos, ofrecer una afirmación de hechos impersonal. Los documentalistas no solo fueron incapaces de relacionar la masa con el sujeto, sino que, a pesar de que sus materiales y temas son naturalistas, tampoco han relacionado sus temas con la conciencia social actual.

Es interesante, en este punto, notar que el problema de ubicar al ser humano contra un ambiente naturalista es el principal tema de discusión en el cine soviético actual. Prácticamente toda la conferencia previa al Festival de Cine de Moscú de 1935 estuvo dedicada a la crítica de la incapacidad del cine soviético para reconocer e incorporar al individuo en sus films. A *Chapaev (El guerrillero rojo)*, Hnos. Vasilyev, (1934) se le elogió el hecho de poder hacerlo, a pesar de ser un film poco interesante técnicamente. Ese es el motivo por el cual tenemos a Sergei Dinamov sosteniendo que “la teoría de un film sin argumento es una teoría muy peligrosa”, y a Sergei Eisenstein diciendo que “un film sin emoción apenas merece que se le preste atención”.

El hecho es que desde que los rusos abandonaron su período inicial de melodrama y huelgas, desde la era de *La madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926) y *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), ninguno de ellos ha tenido éxito en abordar los problemas surgidos del nuevo estado de sociedad, excepto Alexander Dovjenko en su nuevo film *Air-City* (1935). Una cosa fue desarrollar la serie de ritmos que hicieron de la masacre de la escalera de Odessa una escena de intensa emoción, pero otra cosa era relacionar el trabajo de un obrero de la industria láctea con la agricultura colectiva. Así, en *La línea general* (Sergei Eisenstein, 1929) teníamos una precisa exposición de fuegos artificiales y payasadas a cargo de un experto *showman*; y en *Un caso simple* (Vsevolod Pudovkin, 1932), un conjunto de gente artificial con pasiones insignificantes y un retorno a la Guerra Civil para desarrollar acciones melodramáticas, que todas las magníficas improvisaciones de una secuencia de “nacimiento y regeneración” no alcanzaron a

justificar. Teniendo en cuenta su insistencia sobre la importancia que implica la verdadera lucha para la propia “puerta trasera”, podríamos sospechar que Pudovkin vio el defecto en *Deserter* (1932) pero, como señaló Grierson, evadió de todos modos el tema focalizando en los disturbios callejeros de Hamburgo (como en las locaciones de *El fin de San Petersburgo*, 1927), y observó el trabajo de su fábrica rusa con toda la maldad del gran artista. Tampoco hicieron demasiado para resolver el asunto los entusiasmos de cientos de miles de trabajadores en una cacofonía de Dziga Vertov, cuando todo fue dicho y hecho. Más cerca de la meta estaba *Proyecto alternativo* (Serguei Yutkevich y Fridrikh Ermler, 1932), en la cual las ideas eran mejores que la realización de las mismas. Pero la más progresista de todas, a mi entender, fue *Hombres y empleos* (Alexander Macheret, 1932), que abordó el problema del trabajador no entrenado en el edificio de Dnieperstroï. Aquí, por lo menos, había un intento de tratar los asuntos de Rusia yendo a la escuela. El ser humano estaba relacionado, en cierto sentido, con los problemas de los cuales surgía el tema. Como método de persuasión para que el trabajador superproductivo aprendiera de la eficiencia norteamericana, probablemente fue efectivo. Pero se observa que la filosofía era poco sólida. El entusiasmo, por más inspirado que esté, jamás puede vencer a la ciencia. Los dos juntos pueden alcanzar objetivos ideales, pero no se puede aprender la ciencia de ningún ingeniero de la manera que sugiere este film. Una grúa no se maneja con entusiasmo, aunque un film muestre que sí. Un dique no se construye solamente con fe. Un país no puede existir a base de ideología. Y también en esta medida *Hombres y empleos* minimizó su tarea.

Del mismo modo en su propia esfera, los films del E.M.B.⁸ de Gran Bretaña evadieron las principales cuestiones motivadas por su material. Eso era inevitable bajo sus condiciones de producción. Las verdaderas cuestiones económicas que subyacen a la pesca de sardinas en el Mar del Norte o los problemas sociales inherentes a cualquier film que aborda seriamente el sector industrial de las Midlands, se ubican por fuera del alcance de una Unidad organizada por un Departamento Gubernamental que tiene como objetivo “mantener vivo el Imperio”. Los directores afectados sabían esto, y sabiamente, creo yo, evitaron todo análisis social o económico importante. En su lugar se contentaron con intentar una simple afirmación de los hechos, dramatizando el material de sus temas pero dejando de lado la realización humana más amplia del trabajo.

Es extraño que estos variados esfuerzos por asumir y resolver el problema de las personas en el cine documental estén marcados por un creciente, y tal vez peligroso, retorno a la teatralidad. Habiéndonos liberado de la banalidad del cine de ficción, habiéndonos desarrollado por líneas nuevas y estimulantes, ahora podemos ser enfrentados al triste y ligeramente irónico espectáculo del retorno del documental al estudio, en espíritu si no en material. Con los rusos exigiendo que se deje de utilizar el *typage*⁹ y se vuelva a trabajar con actores profesionales, con la conexión que plantea Ruttmann entre el amor y el acero, y con la G.P.O Film Unit¹⁰ idealizando sus Bancos y haciendo del diseño de sus estampillas un melodrama; parece como si aún debiéramos ver el documental de las estrellas, si no lo hemos hecho ya en *BBC: The voice of Britain* (Stuart Legg, 1935).

Sigue siendo un hecho que éste, uno de los problemas más importantes del documental, debe ser enfrentado. Es claro que no se puede lograr una expresión real y completa de la escena y la experiencia modernas a menos que se observe a la gente en relación con su alrededor. Para hacer esto es necesario que se establezca y se desarrolle el personaje. Debe haber un crecimiento de las ideas, no solo a nivel de los temas sino también en lo que respecta a las mentalidades de los personajes. Las personas en el film deben ser como los espectadores. Deben ser familiares en tipo y carácter. Deben pensar y acomodar sus pensamientos a los del público, porque solamente de este modo el documental será exitoso en su objetivo sociológico o de cualquier otro tipo propagandístico. El documental debe ser la voz de la gente hablando desde sus propias casas, fábricas y campos.

Y son estos requisitos los que seguirán distinguiendo al documental de la ficción. En esta última rara vez se le permite al personaje pensar algo más que pensamientos personales triviales, o tener ideas conectadas de alguna manera con cuestiones existenciales más amplias. Del mismo modo que en el documental, los hechos que se plantean a nivel temático deben ser importantes, pero también deben serlo la caracterización y el punto de vista de los individuos, dado que ellos están condicionados por esos mismos hechos. Esto sí es posible en el documental, mientras que en la ficción -al menos en las actuales condiciones de manufactura- tanto los hechos y las ideas como

la caracterización están eliminados del balance general, y al director solo se le deja la técnica.

Esta severa crítica a los objetivos y métodos del documental actual es, desde ya, necesariamente arbitraria. El documental es una clase de cine que tiene ciertas características bien definidas. Cada uno de los films incluidos en nuestro relevamiento se ubica dentro de ese campo. Pero el hecho de que no todos ellos lleven a cabo el análisis social que, para algunos, constituye la tarea fundamental del documental, no niega la calidad de su realización o nuestro respeto por el punto de vista del director. Más bien significa que las interpretaciones del método documental pueden diferir; que hay diferentes intenciones detrás de las diferentes observaciones; que mientras Flaherty, por ejemplo, trabaja el tema de las hazañas heroicas de todos los tiempos expresadas a través de una suerte de tribu “primitiva” actualizada, otros encuentran su material en el frente civil, las calles suburbanas, las fábricas y las locaciones más cercanas a las realidades dentro de las cuales muchos de nosotros vivimos. Mientras algunos prefieren la actitud romántica, algunos asumimos la tarea de construir desde una base materialista. Es puramente una cuestión de personalidad y de inclinación, de qué tanto le interesa a uno satisfacer caprichos artísticos personales u objetivos comunitarios. Ningún director realiza documentales simplemente por el sueldo que se le paga. Eso lo dejamos para los “grandes hombres” de la ficción. El documentalista realiza documentales y cree en el método documental porque lo considera el medio de expresión más poderoso disponible actualmente.

Sin embargo, a pesar de mi insistencia en que el documentalista debería ser política y socialmente conciente 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. Es un propagandista haciendo uso del instrumento más influyente de su tiempo. No camina junto a la multitud sino que va justo delante de ella, llamando a la contemplación y a la discusión antes de actuar sobre los problemas con los que se

enfrenta. En el cine, el método documental es el que ha demostrado ser el más adecuado para estos fines, porque es un método de razonamiento filosófico.

La tarea inmediata del documentalista es, creo yo, encontrar los medios a través de los cuales pueda emplear su capacidad de persuasión pública para ubicar a la gente y sus problemas delante de sí mismos. Su trabajo es presentar una mitad de la población a la otra. Brindar un análisis social más profundo e inteligente que afecte las estadísticas de la sociedad moderna; explorando sus debilidades, informando sobre sus acontecimientos, dramatizando sus experiencias y sugiriendo una comprensión más amplia entre la clase privilegiada. No busca sacar conclusiones sino hacer una afirmación de la cual las conclusiones puedan ser sacadas. Su mundo son las calles, las casas, las fábricas y los talleres de la gente, presentando esta experiencia y ese acontecimiento para decir lo que quiere decir. Y si el método documental actualmente está siendo utilizado de dos maneras, si está siendo utilizado para expresar un significado dentro de un significado, entonces no es culpa del documentalista sino de la época en la que vive.

A lo largo de este libro estoy haciendo énfasis en el método documental más que en el documental como una clase particular de cine. Por esta razón, a pesar de que el documental ha sido caracterizado por su utilización creativa de los materiales cinematográficos, a pesar de que ha hecho un uso especial de la realidad más que del artificio, lo importante es el método que impulsa esta práctica, y no la clase de film que se produce. Creo que el método documental no permanecerá fijo en un mundo definido, por un lado, por *Drifters* (John Grierson, 1929), y por otro, por *Nanook*. Los límites ya se han expandido al punto de abarcar ese poema que es *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935), y esa pieza periodística que es *Housing problems* (Arthur Elton y Edgar Anstey, 1935). Probablemente las historias, la caracterización y los estudios ingresen en el cine documental, pero será el método, y no los materiales, lo que contará. Lo que continuará siendo fundamental será que el método esté al servicio de objetivos sociológicos, políticos u otros.

Resumiendo, el método documental es más complejo de lo que las tradiciones nos han hecho creer. Ya no es más la mera descripción pictórica de las cosas, la gente y los

lugares de interés. La observación sola no es suficiente. La representación del movimiento por medio de la cámara, sin importar qué tan finamente observado sea éste, es solamente una cuestión de buen gusto estético. Los objetivos esenciales del documental radican en la finalidad que se le da a la observación. Se deben indicar conclusiones, y los resultados de la observación deben ser transmitidos de modo tal que demanden un alto esfuerzo creativo. Por debajo de la superficie del mundo moderno yacen los problemas económicos que tienen lugar en la civilización moderna. Éstos son los verdaderos materiales del documental propiamente dicho. En la Industria, el Comercio, la Educación Cívica y la Naturaleza, el retrato de la actualidad es insuficiente. Tal descripción superficial no implica ninguna capacidad intelectual. En todo caso, son las implicancias y la realización de su material lo que preocupa al documentalista. Las inspiraciones para su abordaje son el sentido *detrás* de la cosa y el significado *que subyace* a la persona. Para el método documental cada manufactura, cada organización, cada función, cada esquema de cosas, representa en un punto u otro la realización de un interés humano.

En tales circunstancias, parece improbable que nuestro héroe continúe siendo el noble salvaje que elige Flaherty, o los ritmos centrífugos de un cigüeñal que engaña a la mente pseudo-realista. No importa si se trata de política, cultura, economía o religión, lo que nos preocupa son las fuerzas impersonales que impone este mundo moderno. El individuo débil debe ser reenfocado hacia relaciones normales con la masa, debe tomar su lugar en la intensa lucha de la comunidad por la existencia y renunciar a los logros personales. Los trabajos cotidianos, sin importar lo bien descriptos que estén por la retórica de la cámara y la intimidad del micrófono, no son en sí mismos material propio del documental. Deben relacionarse con los objetivos más amplios de la comunidad.

Sobre todo, el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente. No puede lamentar el pasado, y es peligroso predecir el futuro. Lo que puede hacer, y de hecho hace, es utilizar el pasado como fuente, en tanto herencia actual; pero solamente lo hace para ponerse al servicio de un argumento moderno. El documental no es en ningún sentido una reconstrucción histórica, y los intentos de transformarlo en eso están destinados al fracaso. Más bien es la presentación de hechos y sucesos contemporáneos expresados en relación a las sociedades humanas.

Con frecuencia he escuchado decir que el documental apunta a una afirmación verdadera sobre un tema o incidente. Esta creencia es errónea. Ningún documental puede ser completamente verdadero, dado que no existe tal cosa como la verdad mientras los desarrollos cambiantes de la sociedad continúen contradiciéndose entre sí. Y no es solamente esto, sino que hay motivos técnicos que impiden la expresión de una representación completamente exacta. 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 real¹¹. 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 propio acto de dramatizar hace que una afirmación en el marco de un film sea falsa con respecto a la realidad. Debemos recordar que el documental solo es verdadero en tanto representa un punto de vista. El objetivo de la propaganda es la persuasión, y ésta implica una actitud mental particular con respecto a tal o cual tema. Ser veraz dentro de los límites técnicos de la cámara y el micrófono requiere descripción, que es el objetivo del film educativo, y no dramatización, que es el requisito del método documental. Por ende, incluso una simple afirmación de hechos en el documental demanda una interpretación dramática para poder ser “llevada viva” a la pantalla.

Podemos asumir entonces que el documental determina el abordaje de un tema pero no necesariamente el tema en sí mismo. Más aún, podemos asumir que este abordaje es definido por los propósitos que existen detrás de la producción, por las intenciones del director y por las fuerzas que hacen que la producción sea posible. Y a causa de la capacidad inherente a la cámara cinematográfica de reproducir una copia de la realidad, así como a causa de que generalmente se cree que la edición es lo principal en la creación cinematográfica, actualmente se ha descubierto que el mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo.

Pero sería un grave error asumir que el método documental es diferente al film de ficción solamente por su preferencia por el material natural. Eso significaría que el material natural por sí solo marca la diferencia, lo cual no es cierto. Sostener que solamente el documental hace uso de métodos de edición analíticos es igualmente

erróneo. Al menos uno de los principales exponentes de la tradición documental (Flaherty) creó la escena viva en el film antes de que los experimentos científicos de los rusos devinieran de conocimiento común, mientras que estos últimos han aplicado sus métodos técnicos para muchos films puramente ficcionales. Afirmar que el documental es realista en tanto se opone al romanticismo de la ficción, con sus asociaciones teatrales, es nuevamente incorrecto; ya que a pesar de que el documental puede ser realista en cuanto se ocupa de la realidad, el realismo aplica no solamente al material sino más especialmente al método de acercamiento al mismo.

Estas cuestiones que sugiero son los objetivos esenciales del documental, que exigen un sentido de responsabilidad social difícil de mantener actualmente en nuestro mundo. Estoy completamente dispuesto a admitir eso. Pero al mismo tiempo el documentalista debe atreverse a no ser neutral, o su trabajo se transformará en puramente descriptivo y fáctico.

La función que el film desempeña dentro de la esfera social y política actual, como indicamos en nuestro primer capítulo, debe ser tenida en cuenta constantemente. La relativa libertad de expresión para las opiniones del documentalista obviamente variará dependiendo de las fuerzas de producción a las cuales sirva y del sistema político que esté en el poder. En los países en los que aún se mantiene un sistema parlamentario la discusión y la proyección de las creencias del documentalista dentro de ciertos límites solamente serán permitidas en la medida en que no se opongan seriamente a poderosos intereses institucionales creados, que generalmente son las fuerzas que controlan la producción. Bajo un sistema autoritario la libertad es tolerable siempre y cuando las opiniones del director concuerden con las que el Estado sostiene para el progreso social y político, hasta que llegue un tiempo en el que las bases del Estado sean lo suficientemente fuertes como para soportar críticas. En última instancia, por supuesto, nos damos cuenta de que no podemos ni realizar films en base a temas que elegimos nosotros mismos ni aplicar determinado tratamiento a temas aceptados si éstos no concuerdan con los objetivos del sistema dominante. Y teniendo en cuenta los materiales mecánicos -y por ende costosos- del cine, el documentalista será insensato si sus intereses no concuerdan, o al menos parecen concordar, con aquellos que pueden hacer posible la producción.

¹ El presente texto de Paul Rotha, originalmente titulado “Some principles of documentary”, es el tercer capítulo de su libro *Documentary Film*, Londres, Faber & Faber, [1935] 1939. (N de la T)

² El autor se refiere al segundo capítulo del libro, titulado “La evolución del documental” y dedicado al estudio de las diversas tradiciones documentales: la naturalista (romántica), la realista (europea), la del noticiario y la propagandista (N de la T).

³ El autor se refiere al año 1935 (N de la T).

⁴ El Albert Memorial es un monumento erigido en memoria del príncipe Albert, esposo de la reina Victoria; ubicado en Kensington Gardens, Londres. Exponente de la arquitectura victoriana, el mismo tiene representadas figuras alegóricas del comercio, la agricultura, la artesanía y la ingeniería; de la Bellas Artes y de cuatro continentes: América, Asia, Europa y África (N de la T).

⁵ Midlands es el nombre que recibe el área central de Inglaterra (N de la T).

⁶ Pequeña burguesía (en francés en el original) (N de la T).

⁷ *Cinema Quarterly*, vol I, nº 2.

⁸ El E.M.B. es el Empire Marketing Board de Gran Bretaña, es decir, el Consejo de Mercado del Imperio, creado en 1924 y desaparecido en 1933. Su función era promover y patrocinar campañas publicitarias, películas y exhibiciones. John Grierson fundó una unidad cinematográfica dentro del mismo (N de la T).

⁹ El *typage* era un sistema utilizado para seleccionar actores. Se basaba, por un lado, en la búsqueda de parecido físico entre el actor y su personaje; y por otro, en la idea de que la experiencia de vida del actor no profesional, si coincidía con la del personaje, garantizaba la autenticidad de la interpretación. (N de la T).

¹⁰ La GPO Film Unit era la Unidad Cinematográfica de la General Post Office (Oficina de Correos General) de Gran Bretaña. Fue creada en 1933 por Sir Stephen Tallents con el objetivo de producir documentales relacionados con las actividades de la General Post Office. La Unidad fue dirigida por John Grierson. (N de la T).

¹¹ “La base de todo film documental, educativo o propagandístico es fundamentalmente la misma de los noticieros: la verdad”. *Kinematograph Weekly*, 25 de Octubre de 1934.