

La moral del cine documental

Carmen Guarini

En su último film *Level 5* (1997) el realizador francés Chris Marker ofrece una lección de historia y de moral cinematográfica pocas veces vista en el cine. Este filmes la voluntad de volver sobre un hecho ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial ocultado por muchos, desconocido por otros. El hecho ocurrido en la isla Okinawa, es sintetizado en las mismas palabras de Marker:

Se habla mucho actualmente de un CD-Rom sobre la guerra de 1939-45. En el capítulo Okinawa está indicado: 'Los japoneses perdieron 110.000 hombres, entre los cuales figuran numerosos civiles...' Doble error: las pérdidas militares japonesas son del orden de 100.000... Y se estima las muertes civiles en 150.000, un tercio de la población de la isla... Una gran parte de esas muertes fueron suicidios colectivos, incluso después de terminada la batalla, se les condicionó a no rendirse. Es un ejemplo único, uno de los episodios más locos y más sangrientos de la Segunda Guerra Mundial, tachado de la memoria colectiva, y que tuve deseos de dar a conocer. (Liberation, 19/2/1997).

Este relato de carácter histórico le permitirá introducir a Marker una reflexión sobre algo que podríamos llamar "la moral de la imagen en el cine" en un momento en que la tecnología audiovisual y multimedia nos llega hoy con su poder manipulador casi absoluto.

La pregunta que muy pocos se plantean antes de elaborar una imagen, sobre todo hoy en la era de la videocámara es: ¿Para qué vamos a usar las imágenes que producimos?

En momentos en que la velocidad de la reproducción audiovisual supera la misma discusión acerca de sus destinatarios, su rol en la sociedad, la saturación informativa y de exposición a través de la red de redes (internet) una pregunta que Ch. Marker formula en este film, sorprende no por su originalidad sino por su evidencia.

En una escena inolvidable una imagen de archivo, nos muestra a una mujer japonesa en el momento de saltar en un gesto suicida desde un risco al mar. Un solo instante: ella gira su cabeza y detiene su mirada observando la cámara que la filma. Nos observa y salta. Marker, en off se pregunta (nos pregunta): *¿Habría saltado de no estar la cámara observándola?* Y yo me digo, aunque esto no es una respuesta a esa pregunta, que ciertos filmes en especial documentales, parecen olvidar que este cine (quizás más que otros) debe ser el resultado de imágenes y de moral.

En los inicios de mi trabajo como cineasta documentalista que comienza nada casualmente con la restitución del orden institucional en la Argentina a comienzos de los años ochenta, existía una sola urgencia: "documentar", "mostrar" muchas de las cosas que durante la dictadura se ocultaron.

Así fue como en co-dirección con M. Céspedes realicé un film sobre los enfermos mentales. Casi el primero en mostrar qué era aquello llamado la reproducción de la institución manicomial en

el marco de nuestro modelo médico hegemónico. Casi la primera vez que se daba cuenta de la existencia de seres enfermos mentales que piensan, trabajan y sufren en una sociedad que los oculta pero que no duda en explotarlos económicamente (*Hospital Borda, un llamado a la razón*, 1985). Después fue el turno de hablar de los presos políticos, que aún quedaban en nuestras cárceles durante los primeros tiempos de nuestra débil "democracia" (*A los compañeros la libertad*, 1987). Más tarde filmamos a los habitantes de villas miseria que sobrevivieron al duro proceso de erradicación de villas que vivieron durante la dictadura militar (*Buenos Aires, crónicas villeras*, 1988). Le siguió una experiencia de muchos meses vividas con los mineros del carbón en Río Turbio y sus duras condiciones de existencia en el marco de un futuro cierre de la empresa minera (*La noche eterna*, 1990). A esto le siguió una película donde reflejamos algunos momentos compartidos con un gran personaje de nuestra historia reciente: el obispo Jaime de Nevares, uno de los pocos hombres de Iglesia comprometidos con la búsqueda de la Justicia y la defensa de los derechos humanos en nuestro país (*Jaime de Nevares, último viaje*, 1995).

Todas estas películas fueron y son parte de un proceso que me permitió pensarme como "cineasta" y junto con ello fueron apareciendo las verdaderas interrogaciones sobre este impulso. Como si la práctica de filmar no me confirmara nada, sino que por el contrario, aumentara las dudas.

Con los años, las lecturas y el análisis de muchos filmes, fui percibiendo que si miramos con atención la historia del cine documental podemos decir que desde Lumiere, Vertov, Flaherty y Grierson poco es lo que el discurso cinematográfico, que intenta representar la realidad, ha innovado. En casi todas sus obras he podido encontrar esa síntesis de concepto y de moral que tanto busco.

Esta afirmación no pretende ignorar por cierto la notable expansión del género documental en estos cien años que lleva cumplidos. Pero expansión no es igual a innovación ni tampoco a una invención superadora de lo que aquellos hombres lograron sintetizar.

Todavía hoy me asombra pensar que las bases sobre las cuales descansa aún hoy este cine, fueron planteadas y puestas en práctica antes de la llegada del cine sonoro.

Tampoco se puede decir que no hubo nada. A partir de los años '60 junto a una práctica cada vez más intensa—que fue de la mano de importantes cambios tecnológicos (cámaras más ligeras, sonido sincrónico)—principalmente en países como Gran Bretaña, Canadá, Francia y Estados Unidos comenzó a gestarse una reflexión más compleja acerca de qué significa filmar la realidad, su variabilidad de formas, sus límites y sus posibilidades. Un cierto desarrollo y discusión se concentró en las últimas tres décadas particularmente en los países del norte, favorecido por la intervención de canales de difusión televisivos en su misma producción.

Durante más de tres décadas se discutieron en estos países hasta el cansancio, muchos temas que preocuparon desde siempre al cineasta documentalista, tales como los niveles de objetividad/ subjetividad de este cine, la realidad y su *mise en scene*, el rol del autor, etc. Fueron apareciendo nuevos temas de discusión como la

construcción de los personajes, la escritura o guión, las fronteras entre la ficción y el documental entre muchos otros, y que siguen siendo puntos de debate hasta hoy abiertos.

En la Argentina, casi no se discute ningún tema (ni siquiera los fundantes de este cine, como por ejemplo la relación objetividad/subjetividad) dado que no sólo está ausente la reflexión, sino su misma práctica.

Con algunas excepciones, muy pocos son los realizadores que aún dentro de nuestro actual propicio marco de producción cinematográfica, se han arriesgado a incursionar en el género documental.

Considerado el "pariente pobre" del cine, ya sea porque es interpretado como un cine militante, o asociado a un tratamiento testimonial de la realidad o confundido con el reportaje televisivo, somos muy pocos los que consideramos a este género simplemente como "cine". Es decir, los que reconocemos y nos valemos de las ilimitadas posibilidades de innovación de este discurso cinematográfico que tiene como base la "realidad" (*le réel*).

Esta actitud de subestimación de este género, que sin embargo fue y es aún practicado por directores de la talla de Kieslowsky, Scorsese, Godard, Herzog, Wenders, por mencionar sólo referentes conocidos en nuestras latitudes, sólo tiene una justificación: la pereza intelectual existente en el mundo de la producción cinematográfica.

Producir y elaborar imágenes, que tienen por base la realidad (una parte de ella), permite que nos ubiquemos en un espacio estético de libertad, y al mismo tiempo de reflexión sobre el mundo y sobre el arte como manifestación humana. Considero que una imagen "documental" es una síntesis de técnica y concepto, porque no es la simple apropiación de un momento de la realidad. Es una construcción intelectual, física, emocional que como decía Jean Vigo *compromete no sólo a un artista sino a un hombre (o mujer)*.

En 1991 Serge Daney en un artículo publicado en *Les Cahiers du cinéma* se interrogaba sobre la relación entre la guerra del Golfo y la pequeña pantalla televisiva, realizando una notable reflexión alrededor de la diferencia entre la imagen y lo visual. Me interesó su reflexión porque ella se vincula directamente con mi afirmación acerca de la imagen documental. Daney afirma:

Para dejar de complicarme la vida, decidí hacer una distinción tajante entre la imagen y lo visual. Lo visual es sin contracampo, no le falta nada, es cerrado, circular, un poco a la manera del espectáculo porno que no es sino la verificación estática del funcionamiento de los órganos y sólo eso. En cuanto a la imagen, esta imagen que nosotros amamos en el cine hasta la obscenidad sería más bien lo contrario. La imagen se realiza siempre en la frontera entre dos campos de fuerzas, ella está dedicada a testimoniar de una cierta alteridad, y aunque ella posee siempre un núcleo duro, le falta siempre algo(...) Que haya del "otro" ... Que contenga también al otro, eso es la imagen del cine. Y donde no hay sino uno, es lo visual televisivo¹.

La imagen del cine nos abre así al mundo social, lo visual televisivo nos cierra. Y no obstante, estamos más rodeados de "visual" que de "imagen".

En ese mismo artículo Daney también afirma que los filmes o programas de TV con efecto de realidad/ documental, llevados por las facilidades técnicas de la cámara directa nos detallan siempre más el "cómo" de las situaciones y de los actos, pero no ponen nunca en escena el "por qué".

Esta idea me permitió asociar algunas preocupaciones que estuvieron presentes en mis dos últimas películas (*Jaime de Nevares, último viaje*, 1995 y *Tinta Roja*, 1998²). Esta elaboración de Daney me permitió interrogarme acerca de la construcción de "la imagen" y de "lo visual" que sin estar así denominadas, incluían preocupaciones que me rondaban a la hora de filmar.

En efecto, se puede decir que el cine fabrica de una manera compleja e indirecta *relación entre los hombres*. Es decir es en sí mismo un objeto que nos permite entrar en contacto con los demás a través de la fabricación de *un otro* que nos llega a través del film y del cual conocemos o, mejor dicho, nos son dadas a conocer algunas cosas acerca de él.

Pero ¿quiénes ese *otro*? Desde un punto de vista antropológico tradicional el Otro es inmediatamente referenciado como un *otro cultural*, es decir alguien distinto de mí, alejado o no de mí espacialmente, con quien no comparto los mismos códigos culturales.

En el cine documental o no ficcional, esos otros son los que ocupan el lugar de personas primero y personajes después. Con ellos entramos en contacto con el fin principal de "narrarlos" en y con imágenes. Y para eso necesitamos en primer lugar relacionarnos con ellos. Primera etapa de la *fabricación* de la que hablamos más arriba.

Al mismo tiempo es una "narración" que también "nos narra", es decir, da cuenta del Otro pero también da cuenta de mí. Nos historiza en forma conjunta. Desde esta perspectiva es reduccionista entender el cine documental como un simple "reportaje" o "documento", es decir asociado de manera simplista a un rol de información acerca de lo que acontece en el mundo, fuera de nosotros. Si como afirma Jean Louis Commoli³ el cine debe transformar la información en emoción, no siempre que vemos un documento de la realidad podemos afirmar que estamos ante un film.

Para nada inocente, cada imagen construida es necesariamente una responsabilidad que se elige asumir, pero ante la cual nos debemos éticamente. Existe una moral de las imágenes y esto no siempre es entendido ni practicado. En un mundo cada vez más audiovisual y con tan pocas "imágenes" la pregunta de Ch. Marker nos conmueve y nos obliga a revisar diariamente nuestro rol.

Notas:

1 *Les Cahiers du cinéma*, abril 1991.

2 Ambas co-dirigidas con Marcelo Céspedes.

3 *Images documentaires*, Nº 21, 2do. trimestre 1995.

Bibliografía consultada:

Images documentaires, Nº 21, 2do. trimestre 1995.

Erik Barnouw. *El documental - Historia y estilo*. Gedisa, 1996.

"Engagement et Ecriture", en: *La revue Documentaires*, Nº 8. Paris, 1994.