



editorial



artículos



entrevistas



comentarios



cine
chileno



festivales



historia



texto
escogido



links

buscar artículos

ok

suscríbete

contáctanos

quienes somos

En los límites del documental Mentiras verdaderas



¿Dónde empieza y termina la verdad en un documental? ¿Cuán válida es la interpretación del cineasta? ¿Qué es cierto, qué es mentira, qué es manipulación? ¿Cuál es el límite moral en la representación fílmica de un hecho o un sujeto? Desde los cortos documentales de los hermanos Lumière hasta nuestro "Un hombre aparte", la realidad y cómo observarla es un cuestionamiento omnipresente, que si bien no tiene una respuesta única, define la postura ética, estética, política y hasta humana del realizador.

Por Jorge Morales



En el último Festival de documentales de Santiago (Noviembre, 2002), en el debut de **Mi hermano y yo** de Sergio Gándara y Paula Sánchez -filme que narra la historia de Carlos Fariña, el detenido desaparecido más joven de la dictadura- sucedió un hecho inesperado. Cuando los realizadores subieron al escenario para presentar su cinta ante la audiencia, un presuroso invitado a la función se les adelantó para tomar el micrófono y leer un texto donde acusaba a los documentalistas de ofender la memoria de la joven víctima. El sujeto era nada menos que Iván Fariña, hermano del adolescente desaparecido que señalaba el título del documental. Una vez que terminó de leer la nota, Fariña y el resto de su familia presente en la sala, se fue en señal de repudio. Con el desaguisado todavía en la retina, una sorprendida Paula Sánchez dijo que "hay realidades que duelen" y dio curso a la exhibición del filme con la ausencia de uno de sus principales protagonistas.

Si hay una expresión artística cuya materia prima es la realidad misma, es el documental. Sin embargo, esta obra audiovisual no siempre (o casi nunca) es fiel reflejo de esa realidad. Como en una sala de espejos, la visión del documentalista puede distorsionar, alterar, falsear, traicionar -aún sin proponérselo- a su objeto de representación. Es seguro que sí a dos cineastas se les encargara hacer un documental sobre un mismo tema y manejando los mismos antecedentes, el resultado sería distinto. En el momento que la realidad se ve a través de un documental es tan ficticia como la ficción misma. Transforma los hechos en escenas y a las personas en personajes. Por eso cualquiera sea la producción audiovisual que retrate a una persona o un hecho, estará deformando en parte la realidad, lo que no significa necesariamente que esté mintiendo. El cineasta presenta un punto de vista donde puede engrandecerse aspectos que para algunos no tienen importancia o minimizar otros que la mayoría considera claves.

En ese sentido, lo ocurrido en el Festival de Santiago no es para nada un caso aislado. La historia del cine está plagada de personas que se han sentido malamente representadas en la pantalla. En 1933 Luis Buñuel filmó la cruda realidad de los montañeses de Extremadura en su documental **Las Hurdes** o **Tierra sin pan**. Impactado por un estudio sobre la región, el padre del surrealismo cinematográfico decide filmar las numerosas carencias de sus habitantes. El resultado mostró imágenes de niños descalzos en una escuela con piso de tierra, ritos paganos, plagas misteriosas, miseria y más miseria. Aunque era de esperar que la cinta fuera prohibida en aquellos conflictivos años previos a la guerra civil española, lo que sí resultó inesperado fue la reacción de la gente de Las Hurdes.

En otro trabajo documental titulado gráficamente **Los presos de Buñuel** (Ramón Gierling, 2000), se nos revela que casi 70 años después, los



hurdanos todavía detestan al cineasta aragonés por mostrarlos como gente "primitiva", "salvaje", "rara" y "distinta". Inclusive en la celebración del centenario del natalicio del realizador, celebrada el año 2000, las autoridades edilicias de la zona se negaron a efectuar cualquier actividad conmemorativa de quien fomentó "un turismo, una literatura y una imagen morbosa". Algo que seguramente Buñuel jamás imaginó para un filme-denuncia financiado por un amigo anarquista.

Luis Buñuel



Desde el momento que detrás de la cámara hay un ser humano que elige y discrimina sobre el espacio físico y emocional que está frente a él, lo que se verá será una visión parcial de la realidad. La objetividad pura y absoluta no existe. Porque el documental, que se encuentra a medio camino entre ser un arte y un medio informativo, no puede desprenderse de la subjetividad immanente del sujeto. Hasta los primigenios e inocentes cortos documentales de los Hermanos Lumière, creadores del aparato cinematográfico, pueden considerarse una manipulación de la realidad. El "qué" y el "cómo" se va a filmar, la sola elección del plano (de hecho los encuadres de los Lumière eran compuestos con sumo cuidado), puede ser -consciente o inconscientemente- una forma de estructurar un discurso. Por ejemplo, ahora que acabamos de presenciar una guerra, la mayoría de los estaciones televisivas se ubicaron desde el punto de vista geográfico (desde la trinchera, digamos) del bando al que pertenecía el equipo de filmación. Por lo tanto, lo filmado fue una visión parcial, una *vista* segmentada de la escena bélica. La elección del qué se muestra no tiene ninguna inocencia. Seguramente, si los Lumière hubiesen filmado la miseria de algunos parisinos, las imágenes hubiesen causado más pánico que la famosa locomotora que aterrorizó a los primeros espectadores del cinematógrafo. El cine es un vehículo de ideas y querer desprenderse de ellas para filmar la realidad *tal cual* es, es un esfuerzo infructuoso que, sin embargo, no pocos cineastas han intentado.

Contra el opio del pueblo

De todas las artes, el cine es el mas importante. La categórica frase de Lenin refleja el interés y status que tuvo el cine en la desaparecida Unión Soviética. La gigantesca población que dominaba el imperio bolchevique, con grupos raciales dispares y tasas enormes de analfabetismo, lo convirtieron en un medio eficaz de información e integración de masas. Un interesante fenómeno porque va aparejado con una copiosa discusión intelectual en un arte que recién comenzaba a desarrollarse. El debate central no era otro que la reproducción de la realidad, pero mediado por consideraciones ideológicas, porque los cineastas buscaban impregnar sus imágenes de la pasión revolucionaria. Junto a Eisenstein (que plantea un montaje barroco y simbólico con la masa como personaje protagónico), es el documentalista Dziga Vertov quien más teoriza sobre el tema. Ortodoxo, Vertov afirma que la ficción cinematográfica es junto a la religión "el opio del pueblo". Buscando una "objetividad integral", realiza los Kino-Pravda (cine-verdad), documentales que intentan desprenderse de cualquier manipulación -nada de recreación, ni iluminación, ni actores- donde se retrate la vida cotidiana del pueblo.



Fotograma de "El hombre de la cámara"

En 1929, sin guión, ni intertítulos, filma su obra mas representativa: **El hombre de la cámara**. Aparte de las cientos de escenas callejeras, laborales y domésticas de San Petersburgo, Vertov muestra en paralelo el proceso mismo de construcción del filme, explicitando de esa manera al espectador que está frente a una obra de cine. Pero, paradójicamente, **El hombre de la cámara** tiene un montaje vanguardista y abstracto, muy lejos de reflejar la realidad. Algo que puede adquirir sentido cuando Vertov plantea que la realidad es un caos y la labor del cineasta es ordenarla, darle un entendimiento que no tiene porque ser simétrico, ni cronológico, ni lineal. Es decir, Vertov *-sin querer queriendo-* da al cineasta la facultad de ser un intérprete, un autor.

Para los antropólogos, donde el medio audiovisual es utilizado como herramienta de trabajo, la cámara debe ser lo menos invasora posible. Cualquier intervención en el desarrollo de la actividad de las personas se considera una distorsión. Sin embargo, siguiendo esa lógica, la sola presencia de una cámara para una tribu indígena que no está familiarizada con esta tecnología sería una invasión. Por eso -aunque resulte contradictorio- Robert Flaherty, cineasta canadiense considerado el padre del documentalismo, recreo sin pudor en **Nanook, el esquimal** (1922), la vida de este aborigen y su familia. Aparentemente por las extremas condiciones meteorológicas de la zona y limitaciones técnicas como la baja sensibilidad de la película (que necesitaba de luz artificial), Flaherty pidió a Nanook que realizara las actividades que hacia día a día (y algunas que ya había dejado de practicar), en horarios y lugares que favorecieran la filmación. Inclusive construyó un iglú de grandes dimensiones para poder filmar en interiores. Para Flaherty estaintromisión era

totalmente válida, ya que favorecía la comprensión sobre "el espíritu del hecho filmado" y testimoniaba un modo de vida que estaba desapareciendo. Pero, como señalaba anteriormente, para el mundo antropológico, lo hecho por Flaherty no puede ser considerado como un documento verídico porque fue organizado y dirigido. Porque aunque Nanook no hizo nada distinto de lo que hacía habitualmente, *Nanook* actuó de *Nanook*.

Curiosamente estas dos posturas (Vertov-Flaherty), en cierto modo contrapuestas, se funden en el "cinema verité" (cine-verdad) del etnólogo francés Jean Rouch. Pese a rescatar el nombre de Vertov, el cinema verité de Rouch tiene principios muy diferentes. Para él los cineastas no filman la vida como es, sino cómo la provocan. *Mientras el director se esconda detrás de un cómodo incógnito -afirma Rouch- castrará irremediabilmente sus películas.* De ahí que el realizador galo considerara imprescindible trabar amistad -como pensaba Flaherty- con el grupo humano que protagonizaría sus documentales. Porque para captar la realidad *tal cual es*, es imprescindible sumar a esa realidad, la presencia misma del director y su cámara. Sin embargo, para Chris Marker, otro famoso documentalista francés, estos conceptos siguen siendo utópicos y se contraponen informalmente con su propia escuela. El "cinema ma verité" (cine-mi verdad) de Marker defiende la subjetividad y autoría del director, al que considera mucho más un artista que un mero catalizador, cuyas películas están más cerca de ser ensayos poéticos que documentos... ¿pero cuándo lo que vemos deja de ser un punto de vista, una forma de interpretar la realidad, y se convierte en pura y simple manipulación y engaño?



"Nanook, el esquimal"

Who is using who?

Dicen que Leni Riefenstahl ("la cineasta de Hitler") usó como extras a prisioneros gitanos de los campos de concentración en su filme argumental **Tierra baja** (1944); que el cineasta oceanográfico Jacques Cousteau filmaba en piscinas o acuarios y maltrataba animales marinos para conseguir mayor dramatismo en ciertas escenas; o que en el ya comentado entuerto de Buñuel con los hurdanos por **Tierra sin pan**, se le acusó de teatralizar literalmente ciertos hechos (como despojar a los niños de sus zapatos antes de entrar a la escuela) e improvisar costumbres extinguidas o esporádicas. Querellas ciertas o no, pero que crean dudas sobre la legitimidad de un trabajo artístico. Porque una cosa es interpretar, recrear, y otra, simplemente, mentir. La ética en un trabajo documental termina cuando se abusa de la confianza del sujeto documentado o cuando se inventan hechos para reforzar ciertas tesis. Ética que se pone en crisis en una de las más destacadas cintas documentales chilenas de los últimos años.

"Who is using who?" (¿Quién está usando a quién?) es el nombre de uno de los foros de INPUT 2003 (International Public Television Screening Conferences), cuya vigésimo sexta edición a realizarse en Mayo en Aarhus, Dinamarca, contará con la presencia del documental chileno **Un hombre aparte** (Perut-Osnovikoff, 2001). Estas conferencias buscan trabajos audiovisuales *que agiten a la audiencia, que nos hagan pensar y sentir; no buscamos películas "correctas" o pulidas*, señala la cineasta puertorriqueña Natatcha Estébanez, curadora de INPUT, en correo electrónico a **Mabuse**. Estébanez menciona una serie de factores que determinaron el interés de INPUT por esta película nacional: *¿Cómo uno convence (o no) a estos personajes a emprender un viaje fílmico lleno de incertidumbres? ¿Qué "pactos" consciente o inconscientemente forjamos con los sujetos? ¿Qué fabricamos? ¿Qué es genuino? ¿Somos explotadores o artistas o ambos? Esta película genera todas esas preguntas. Por eso la escogimos.*

Efectivamente las interrogantes y el debate planteado por INPUT, es el piso justo para entrar a observar y juzgar este filme. Debate que en su momento debió generarse entre sus pares chilenos que lo premiaron ¹ sin cuestionar sus singulares límites éticos. **Un hombre aparte** es la "historia" del español Ricardo Liaño, promotor de espectáculos, manager de pugilistas como Martín Vargas y representante de La Greca, famosa cantante y bailarina ibérica de los sesenta. Con 80 años, en el crepúsculo de su vida, con un evidente maltrato físico, solitario y marginado de su familia, Liaño



intenta redimirse enfrascándose en quiméricas campañas de solidaridad.

"Un hombre aparte"

Esta galardonada película tiene una excelente factura, una narración fluida, una puesta en escena que bordea lo teatral (no hay entrevistas, sólo presenciamos conversaciones "privadas"), una cámara asertiva y una potente tensión dramática que se revela como uno de los elementos más inexplorados e innovadores de nuestro cine documental mas acostumbrado a una mirada parsimoniosa y compasiva. Porque si algo caracteriza este trabajo es que acá no existe compasión. Los realizadores sólo observan indiferentes, pero con cercanía microscópica, la dolorosa autodestrucción de un ser humano. Morbosidad enfermiza de una cinta que no indaga las razones de la debacle de Liaño sino solamente contempla su deterioro moral. Quizás partiendo de ese punto es que las preguntas de INPUT tengan respuestas tan temerarias. Estamos frente a una cirugía a tajo abierto, pero sin que comprendamos la razón de esta incisión. Es porno-miseria, pura y dura, un agrio y muy real reality show.

¿Quién es Ricardo Liaño? **Un hombre aparte** no nos da la respuesta porque los realizadores sólo rescatan los aspectos que se ajusten al boceto predeterminado, al retrato de un fracasado. En ese sentido, para favorecer esta visión, Perut y Osnovikoff se valen de discutibles métodos: traen a Liaño desde Bolivia -donde residía- arrendándole un deteriorado departamento para que protagonice el documental ² ; editan episodios claves que para reforzar la idea de que es un "mitómano" (nos hacen creer que hace el ridículo hablando por teléfono con el dirigente franquista Manuel Fraga -a quien Liaño dice conocer- pero eliminan en el montaje la reunión que tienen días después, ardid que repiten con su hijo); no hay ninguna escena que reafirme el célebre pasado de Liaño que parece sólo fruto de su imaginación.

Es cierto, **Un hombre aparte** atrapa, pero es una trampa. Una trampa que -siendo justos- podrían hacernos no sólo los realizadores sino el propio Liaño. Por que, ¿cómo podemos responsabilizar del todo a Perut y Osnovikoff si el ex promotor fue quien interesadamente -por vanidad o dinero- se prestó a esta exposición?. Ahí es cuándo la interrogante "¿Quién está usando a quién?" se torna poderosa. Sin embargo, si nos ceñimos a lo visto en el documental, surgen dudas de que Liaño esté plenamente en sus cabales y que tenga plena conciencia en qué está participando, lo que podría ser un agravante más en la cuestionable ética de esta cinta.

El sol del membrillo

"Seguir a un hombre que anda por la calle y al que no le sucede nada" como pregonaba Cesare Zavattini, mentor del neorrealismo italiano; filmar en los mismos lugares donde ocurrieron los crímenes verídicos como en **A sangre fría** (Richard Brooks, 1967); tener de protagonistas a los sobrevivientes de las recreadas masacres campesinas como en **El coraje del pueblo** (Jorge Sanjinés, 1971); utilizar manifestaciones espontáneas de los extras como ocurrió con la escena-carnicería de la vaca en **Apocalipsis ahora** (Francis Ford Coppola, 1979) . Son diversas formas de imprimir un realismo extra a la ficción cinematográfica. Pero en el ámbito documental, donde la realidad es el argumento, los realizadores se separan entre aquellos que buscan captarla sin contaminarla y los que derechamente se consideran autores y cuyos filmes son un ejercicio de estilo. Dos grupos irreconciliables, que como todos los grupos irreconciliables, tienen más de un punto en común. Porque en la práctica ambas escuelas tienen un forzoso destino: por más esfuerzo que hagan, la interpretación o la realidad, según corresponda, siempre terminarán por colarse.



El pintor Antonio López

Víctor Erice, realizador español con una corta, pero distintiva filmografía, filmó en 1992 **El sol del membrillo**, un documental sobre el pintor Antonio López quien intenta obsesivamente captar los rayos del sol que caen sobre un membrillo. El esfuerzo casi demencial de López es al mismo tiempo una alegoría sobre el cine en su afán de reproducir la realidad como en el frustrado intento de capturarla. Porque, parafraseando a la escritora húngara Agota Kristof, por más triste que sea una película no podrá serlo tanto como una vida triste.

¹ Premio Altazor 2001

² Artículo de Rodrigo González sobre **Un hombre aparte** con testimonios de Perut y Osnovikoff (La Tercera, 12 de Diciembre 2001).

