

4

HISTORIA DEL DOCUMENTAL*Del cine a la televisión*

John Grierson, cineasta y crítico, en 1966 destacó la función esencial de lo que ahora conocemos como cine documental al asociarlo con obras basadas en la realidad; posteriormente en 1983 debido a la apertura de diferentes campos y medios Erik Barnouw, historiador de la radio y la televisión, agrega que un documental puede ser cualquier trabajo sin importar su naturaleza y características como noticias, películas educativas, de divulgación, relatos de viajes o programas de televisión.

Jaime Barroso, autor del libro *Realización de documentales y reportajes*, narra que tanto la industria cinematográfica como las posibilidades formales, sintácticas y de contenidos, así como la adecuación a nuevos medios han ido evolucionado; por ejemplo se han transformado las capacidades tecnológicas, la producción, las exhibiciones, el mercado, y principalmente las exigencias del público que cada vez está mejor preparado, es más competente y espera algo más.

El documental contemporáneo, tras reunir las corrientes que fluyeron desde los primeros años, es actualmente una expresión total. En ningún momento pierde el interés fundamental que tiene por crear una imagen de la realidad sino que también posee una buena relación entre la ficción y la no ficción alimentando una diversidad de formatos enfocados desde el medio de la televisión.

Es aquí donde comienza el largo camino del documental, partiendo del cine para continuar en la televisión.

4.1. Documental tradicional: de 1870 a 1940

4.1.1. Los inicios: de 1870 a 1890

Todo comenzó con la invención del cinematógrafo, un dispositivo opto-mecánico empleado para mostrar películas al proyectarlas en una pantalla, y el desarrollo de la fotografía que fue capaz de anticipar la reproducción del movimiento. Ésta última tuvo interés en la imagen foto-cinematográfica precisamente por el registro de la realidad. En particular, captó el movimiento de seres vivos e inanimados como paisajes, individuos, grupos sociales o fenómenos naturales como forma de documentación o incluso de clasificación.

El primer suceso captado fue el paso de Venus ante el Sol por Jules Janssen en 1874 al perfeccionar su *revolver photographique*. Logró una fotografía de intervalos muy próxima a lo que sería después la cadencia cinematográfica.

Eadweard Muybridge desde 1872 resuelve las exigencias de la crono-fotografía gracias a sus tomas instantáneas secuenciadas y en 1879 desarrolla el *zoopraxinoscopio* aportando la posibilidad de contemplar esas tomas cronológicas como una secuencia continua, y poder apreciar la realidad y la vida en movimiento. En 1887 Jules Etienne Marey perfecciona su *fusil fotográfico* y logra grabar con mayor precisión el paso de las aves en pleno vuelo.

4.1.2. Los pioneros: de 1890 a 1910

♦ Edison, los hermanos Lumière y George Méliès

La idea de capturar el movimiento por medios mecánicos es muy antigua. Existieron antecedentes como la cámara oscura y el *traumatropo*, un juguete que reproducía el movimiento mediante dos imágenes. A mediados del siglo XIX, la técnica para captar la

realidad por medios luminosos ya había sido creada por los inventores del *daguerrotipo* y la fotografía.

Thomas Alva Edison, inventor de la lámpara incandescente y el fonógrafo, estuvo muy cerca de establecer lo que hoy conocemos como cine al patentar el *kinetoscopio*. Edison se empeñó en entenderlo como una máquina desarrollada a partir de su invento de la electricidad, y lo llamó *Black Maria*, que por su peso y tamaño quedó limitado a registrar escenas que se mostraran ante él.

Inspirándose en éste, los hermanos Lumière crearon el *cinematógrafo*. Sin embargo, se centraron en desarrollar una máquina ligera, transportable, y de fácil manejo para que pudiera captar escenas ‘en vivo’. Su primera presentación fue el 28 de diciembre de 1895 y consistió en una serie de imágenes documentales, en donde la transmisión acerca de la llegada de un tren conmocionó a los espectadores que creyeron que éste se abalanzaba sobre ellos.

Existe una gran polémica sobre quién presentó el primer *cinematógrafo* pero prácticamente se realiza de forma simultánea, en Estados Unidos por Edison en 1894 y en Francia por los hermanos Lumière en 1895. En contraste, se enfrenta un cine de lo real contra un cine de la representación o de la ficción. Durante esa época la ficción no se conocía, sin embargo, las películas de Edison contenían las primeras pequeñas semillas de ésta.

Los hermanos Lumière explotaron su invento al máximo, se centraron en la presentación pública de escenas captadas en la propia realidad como escenas urbanas o pequeñas acciones de lo habitual. Contrataron delegados que eran corresponsales y operadores para que acudieran a países remotos y presentaran el *cinematógrafo*, asombrando a todos los

espectadores. Edison, en cambio, nunca transmitió sus proyecciones en salas ni ante ningún público.

Tanto los hermanos Lumière como los operadores concentraban su atención en aspectos folclóricos, exóticos, en pueblos primitivos y costumbres que se plasmaban acompañados de música o comentarios desde la propia sala. Eran escenas naturales y no contenían ninguna modificación. Tom Gunning en 1986 los define como “*filmes de atracción*” recogiendo tanto los *panoramas* o escenas de las ciudades, como los *travelogues* o escenas de lugares lejanos reunidas en películas de viajes” (Cita en Barroso, 2009, p. 27).

Edison no se queda atrás y desarrolla nuevas cámaras con la ligereza, practicidad y transportabilidad del *cinematógrafo* de los hermanos Lumière y en 1903 uno de sus camarógrafos filma la película *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero* que ofrece una visión algo dura, real y diferente a comparación de las filmaciones de los Lumière que se enfocaban en alentar al nativo para que mostrara ante la cámara sus ritos, procesiones, danzas y costumbres.

Por un tiempo, el cine fue considerado una atracción menor, incluso un número de feria, pero cuando George Méliès utilizó todos sus recursos para simular experiencias mágicas, creando rudimentarios pero atrayentes efectos especiales, tanto realizadores como espectadores captaron las grandes posibilidades que el invento ofrecía.

Los filmes, durante este periodo, eran de pocos minutos, trataban temas más o menos simples, y la producción de vestuario y decorados era muy barata. Además, no se había resuelto el problema del sonido, por lo que las funciones se acompañaban con un piano y un narrador.

En definitiva, el documental es una construcción a través de un proceso de argumentación y este proceso altera el material tomado del mundo real, haciendo que la realidad parezca exagerada, condensada, dramatizada e incluso modificada.

Cuando el espectador ve un documental mantiene la creencia de que ‘no lo están engañando’; un contexto en el que la importancia de la credibilidad del narrador resulta evidente. No obstante, la primera fase del documental perdió parte de su prestigio y reconocimiento debido a los engaños de varios autores y al creciente prestigio del cine de ficción de George Méliès.

- ♦ Noticiarios

En 1910 nace el noticiario de edición semanal y bisemanal como programa específico que mostraba hechos de la actualidad, sucesos con un alto grado noticioso, o acontecimientos ceremoniales con respecto a la política, la economía y la sociedad. Con frecuencia éstos estaban complementados por eventos deportivos, graciosos, espectaculares, sorprendentes, inesperados, entre otros.

Los noticieros surgieron de la evolución de la actividad de los hermanos Lumière y sus operadores hasta llegar al periodismo de hoy que destaca noticias sobre la alta sociedad, los políticos y el mundo de las empresas con la incursión de anuncios comerciales (evolución de los medios).

- ♦ Películas de panoramas, viajes y expediciones

Al principio los espectadores se vieron maravillados por películas de panoramas, es decir vistas de ciudades o espacios naturales remotos. Después se dio lugar a las películas de

viajes y expediciones a las que se comienza a denominar como *documentaires*, *actualites* o *travelogues* dependiendo de su contenido.

Como por ejemplo, el caso de Félix Mesguich, operador de los hermanos Lumière, que recorrió en 1909 todo el mundo y captó imágenes en escenarios tan desconocidos e increíbles como las cumbres del Himalaya.

4.1.3. El cine documental: de 1910 a 1930

Es hasta la década de los treinta que se da la primera renovación formal y de lenguaje del documental; debido a la incorporación del sonido a las imágenes. Sin embargo, a finales de 1920 se da un cambio muy importante ya que los pioneros son superados y los medios permiten que se realicen películas de mayor valor, tanto en su calidad de imagen como en su duración.

Dziga Vertov y R. J. Flaherty realizaron una aportación significativa al determinar la esencia del cine de realidad. Vertov descubrió la capacidad de las imágenes al provocar ideas inéditas y muy distintas a través del montaje. En contraste, David Wark Griffith marca que la esencia de la captación de la realidad no se encuentra en el montaje sino en el rodaje o, aún antes, en la preparación del mismo.

Después sucede lo de Grierson y su crítica que cambiará la utilización del concepto documental pasando de ser un adjetivo a ser un sustantivo. Como ya lo había mencionado antes, John Grierson utilizó por primera vez el adjetivo documental como sustantivo para señalar la película *Moana* de Flaherty y en consecuencia designó al documental como un género que integra películas que se encargan de plasmar la realidad de las personas.

♦ La escuela soviética del Cine-Ojo

Durante esta etapa, el cine se convirtió en la principal arma ideológica de apoyo a la lucha de clases y demostración de los avances en la construcción de la sociedad comunista. Denis Arkadievich Kaufman, mejor conocido como Dziga Vertov, estuvo al servicio de la causa del estado soviético.

Vertov se caracterizó por realizar un diferente montaje, él utilizaba fragmentos e imágenes de muy diversas procedencias que al unirse creaban un nuevo discurso e historia. Además, rechazaba radicalmente la forma dramática y la personalización de los relatos; prefería construir su propuesta sobre la base del cine de hechos. Dziga Vertov buscaba que la cámara retratara cada rincón de la realidad soviética mostrando los cambios y transformaciones que había introducido la revolución comunista.

Posteriormente, Vertov se inicia en el filme documental de compilación, es decir de archivo y reutiliza las imágenes conservadoras de los hechos previos a la revolución. De esto surgen dos trabajos significativos ya que poseen aún el estilo del documental tradicional, *Aniversario de la revolución en 1919* e *Historia de la guerra Civil* realizado en 1922.

Junto con su hermano Mijaíl Kaufman y su esposa Yelizaveta Svilova funda el *Consejo de los Tres* con la finalidad de revisar el papel del cine y establecer las bases del documental revolucionario al servicio de la causa comunista. Él se enfocaba únicamente en el cine que se basaba en la verdad (Cine verdad).

Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla.... Esas partes deben organizarse temáticamente para que todo también sea una verdad.

Se ponía énfasis -y esta actitud se remonta a Lumière- en una acción captada en su marcha desde un ventajoso ángulo revelador. Nunca se pedía permiso para filmar. Se repudiaban las escenas compuestas y preparadas como las del teatro.... El tema principal rara vez era espectacular y esto constituía una cualidad esencial: el drama se revelaba en ‘la prosa de la vida’ (Barnouw, 1996, p. 56-58).

Después funda el grupo *Kino Glaz* o *Cine Ojo*, con el fin de llevar adelante sus teorías sobre el registro e interpretación de la realidad cotidiana mediante la cámara. Pese a distintas dificultades Vertov consigue la aprobación de un proyecto en el que venía trabajando. En éste quería mostrar la función del camarógrafo documentalista y el papel que éste debe desempeñar para la sociedad. El filme resultante fue *El hombre de la cámara* (1929) y terminó siendo contradictorio para él porque no pudo evitar la intervención de una representación al introducir el personaje del camarógrafo como hilo conductor del proceso de producción de una película.

♦ Cine antropológico y de expediciones

Nanook el esquimal, documental creado en 1922 fue la primera obra cinematográfica de R. J. Flaherty, en donde incorpora una figura de relato todavía importante para los documentales contemporáneos. Flaherty se convirtió en cineasta por casualidad y en sus inicios destruyó el primer intento de esta película al no sentirse satisfecho con el resultado.

El documental se centró en registrar diferentes momentos de la vida y el entorno de los nativos *inuik* de la bahía de Hudson en Canadá. Permitió por primera vez hablar de un documental, de una película estructurada en la que la narración, personalizada mediante el protagonismo de uno de los nativos filmados (Nanook), supera la ingenuidad de las

películas precedentes que no pasaban de ofrecer una serie de escenas sin más unión o estructuración que el propio tema.

Flaherty dejó escrito lo siguiente según Erik Barnouw:

No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos...

Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo.

El vivo deseo que tenía de hacer *Nanook* se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre este pueblo (Barnouw, 1996, p. 45).

El estilo de Flaherty nació de un planteamiento muy parecido al método etnográfico, es decir se identificó con la cultura y el pueblo que iba a registrar. Además, obtuvo un conocimiento profundo de las personas y su lenguaje mediante largas y continuas convivencias o pláticas con la finalidad de ganarse su confianza; logrando su apoyo, participación y entrega.

Este método contribuirá al desarrollo notable de películas etnográficas. El antropólogo Brigard las denomina etnografía de salvamento, que actualmente, son parte del documental contemporáneo. Debido al éxito de *Nanook, el esquimal*, fueron numerosos los cineastas que se dedicaron a la producción de filmes de expediciones o viajes a lugares remotos e inexplorados.

En 1926 Flaherty rueda su segunda película documental *Moana*, resultado de tres años de convivencia en Bora-Bora para dar cuenta de la historia de vida y cotidianidad de otros nativos.

Esta película aporta dos importantes innovaciones tecnológicas que acabarán convirtiéndose en imprescindibles para los documentalistas: el empleo de la emulsión pancromática, que con una gama más amplia de matices de grises, reproducirá con mayor fidelidad y profundidad (volumen) los colores de la naturaleza e incluso de la piel humana; y la aplicación de los tele-objetivos, que aportan la posibilidad de rodar escenas manteniendo los tamaños de encuadre cortos pero con mayor distancia de la cámara, lo que contribuye a preservar la naturalidad de las acciones (Barroso, 2009, p. 34).

El final de la década marcó la desaparición de los documentales antropológicos y de expediciones, en parte por la aparición de los noticiarios, el cansancio por parte de los realizadores al estar tanto tiempo en un lugar, y por la aparición del sonido que abrió nuevos campos. Esto dejó una oportunidad al documental de preocupación y denuncia social que tuvo su momento en la década de los treinta.

4.1.4. El cine documental como género: de 1930 a 1940

De 1930 a 1933 se produce la innovación tecnológica para incorporar el sonido a la banda de la imagen en las películas. Sin embargo, este avance no benefició del todo al cine documental ya que era muy difícil incorporar la voz de los personajes reales. No se podía registrar el sonido directamente de la realidad, así que simplemente agregaban a la banda sonora una voz en *off*, una melodía o sonidos ambientales que acompañaran a la imagen.

- ♦ El documental social

John Grierson fue un cineasta que permanece vigente hasta nuestros días, a pesar de que únicamente realizó una obra en 1929, a la que llamó *Drifters*. Él influyó en la conformación del modelo del documental tradicional, sobre todo antes que sufriera los cambios en la década de los setentas. Su reconocimiento se debe a su visión de lo que debiera ser considerado documental al recurrir a esta expresión para adjetivar a *Moana*.

A pesar de esto, en *Drifters* aplica sus propias ideas sobre lo que debe ser un documental y se aparta de lo ‘estipulado’ por Flaherty.

Un documental de Flaherty era un largometraje que presentaba en primeros planos a un grupo de personas que vivían en remotos lugares pero que resultaban familiares a causa de su humanidad. Lo característico de los documentales de Grierson estaba en el hecho de que se referían a procesos sociales impersonales; generalmente se trataba de cortometrajes acompañados por ‘comentarios’ que articulaban un punto de vista (Barnouw, 1996, p. 89).

Tiempo después, Grierson se rodeó de un grupo de jóvenes cineastas y fundó un organismo de producción documental *Empire Marketing Broad Film Unit*, y consolidó su modelo de documental a través de numerosas publicaciones de 1930 a 1934.

Para Grierson el cine documental posee una gran potencialidad para dar testimonios y denunciar los conflictos e injusticias sociales y a la vez ser la plataforma de expresión para personas a las que nunca se les dio la palabra; y que la realidad se expresa no a través del individuo sino de las fuerzas sociales que la conforman.

♦ Documental etnográfico

Después del impacto que causó la obra de Flaherty, antropólogos como Marcel Gausso o Margaret Mead utilizaron las técnicas del documental como instrumento en sus trabajos de campo. Flaherty imprimió al resultado de sus imágenes tal rigor y veracidad que alimentó toda una tradición de cineastas-etnográficos.

La finalidad de un documental, según Flaherty, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Es importante tomar en cuenta, como menciona el cineasta, que no se trata de filmar cualquier imagen que se sitúe ante la cámara y después unir las unas tras otras. Como expresa Jaime Barroso, un documental auténtico requiere una selección hábil, una mezcla de luz y sombra cuidadosa, y situaciones dramáticas o cómicas.

Flaherty advirtió que el cine documental se filmaba en los mismos lugares y con la misma gente que se quería retratar. Con estas imágenes obtenidas armaba su material documental que utilizaba durante la etapa del montaje. El sentido dramático fluía de la selección que realizaba y del orden que le proporcionaba a las diversas imágenes para presentarlas.

Un documentalista puede captar el espíritu de la realidad al convivir con ella directamente. Debe impregnarse de todo cuanto le sea posible (olores, colores, situaciones, objetos, lugares, etc.), y tiene que conocer a las personas escuchando sus historias, necesidades, comentarios e intereses. Gracias a esto podrá aflorar en la película el espíritu de realidad.

En el cine de Flaherty se encuentran los postulados principales del documental cinematográfico, los cuales son:

- El documental debe estar al servicio para dar a conocer los valores de otros grupos humanos para reforzar, con la mutua comprensión, la idea de respeto e igualdad de cualquier grupo social.
- No hay lugar para el artificio ya que se rueda en los lugares y con las personas que conforman la realidad social.
- El conocimiento de la realidad debe ser el fruto de estancias prolongadas y convivencias previas.
- El documental debe recoger su material (imágenes) en el terreno donde surge la acción hasta que el relato o el drama surja por sí mismo.
- Se fotografía la vida natural mediante la selección de momentos (imágenes) que transmitan mejor los valores del grupo, y la yuxtaposición de los detalles y el montaje crean una interpretación de la realidad (Barroso, 2009, p. 39).

Posteriormente, el documental vira hacia la denuncia de una situación social y humana intolerable gracias a que el cineasta español Luis Buñuel aborda un nuevo enfoque en su único trabajo documental *Las Hurdes, Tierra sin pan* en 1933.

Marcel Gauss en 1940 describe las bases del documental etnográfico, marcando lo siguiente:

- Lo artístico debe relegarse a un segundo plano como subjetivo y deformante para la observación científica.
- La filmación debe ser realizada con los menores medios posibles para evitar que la realidad se deforme.

- El montaje es reprobable por las distorsiones que introduce tanto en la interpretación de la realidad como en la percepción del paso del tiempo.
- Las tomas y las imágenes deben hacerse sin interrupción para preservar la duración real de la actividad observada (Barroso, 2009, p. 40).

El documental etnográfico tomó nuevos rumbos debido a la participación de Jean Rouch y su documental *Moi, un noir* de 1957, en la que se aplica por primera vez el modo de la etnografía participante al poner en manos del protagonista la palabra y el desarrollo del relato; marcando el inicio de la época del documental moderno.

♦ Documental de propaganda

La experiencia de la Segunda Guerra Mundial provocó una convulsión social que transformó las estrategias del documental adaptándose a las necesidades propagandísticas y educativas. Un ejemplo claro fue el papel que representó Leni Riefenstahl durante la Segunda Guerra Mundial. Ella estuvo al servicio de la propaganda nazi de Adolf Hitler y exploró la potencialidad de las imágenes de impactante contenido estético y emocional para enaltecer los supuestos valores de una sociedad superior con el derecho de imponerse ante personas inferiores, y de este modo reforzar la moral de una sociedad empujada a la catástrofe.

4.2. La renovación del documental: de 1940 a 1960

La experiencia de la guerra europea dio un impulso a la producción documental, sobre todo entre 1940 y 1945. El cine se convirtió en un instrumento de propaganda al servicio de la causa bélica para cumplir diferentes objetivos.

Por ejemplo, se utilizó para: conocer al contrario con la ayuda del cine antropológico, difundir los horrores del oponente en el caso del cine de propaganda, realizar crónicas de lo sucedido para noticiarios, o analizar las causas de la tragedia que se estaba viviendo como se plasmó en el cine histórico o de archivo.

4.2.1. Neorrealismo italiano

La gran aportación del movimiento neorrealista al desarrollo del documental fue poner en evidencia lo débil que era la frontera entre la ficción y la no ficción. Se creó un cine preocupado por mostrar la realidad humana y social, dejándola significar por sí misma sin recurrir a otras estrategias de la ficción, pero tomando partido.

Este tipo de documental dirigió su mirada sobre personas comunes que cuentan sus dramas morales, íntimos y de supervivencia, presentes en su vida; lo que otorgó a este cine una mirada más próxima al documental que a la ficción.

Un ejemplo de esto fue el trabajo de Roberto Rossellini que se encontraba entre la ficción y la no-ficción, incluso se consideró como un cine de instrucción o educativo como lo fue su obra *India*. Este documental tuvo una doble formulación sintáctica al querer ser transmitido por dos medios.

Por un lado, fue una serie de diez episodios en blanco y negro para su difusión en la RAI (*Radiotelevisione Italiana*, antiguamente conocida como *Radio Audizioni Italiane*), empresa estatal de televisión y radio, con el título de *L'India vista da Rossellini* en 1959. La televisión en ese entonces era un medio emergente. Por otro lado, fue un filme en color para la pantalla grande con el título de *India* en 1958.

4.2.2. Naturalismo francés

Se dio lugar al desarrollo de una corriente documental de tono fuertemente realista que se diversificara entre el interés social (Franjú), científico (Painleve), etnográfico (Rouch) y artístico (Resnais, Clouzot).

En particular, George Franjú presentó en 1948 una obra que impactó ampliamente a los espectadores al presentar el documental *La sang des betes*. Esta obra mostraba el tema de forma directa y sin ningún atenuante o moderador. En específico, plasmaba la crudeza de la muerte de los animales en el matadero. Con esto se habla de un cine realista debido a la presencia de violencia, muerte y sangre.

En 1955 *Le mystere Picasso* de Henri-Georges Clouzot, con imagen de Claude Renoir, marcó una diferencia al utilizar materiales pictóricos para contar la vida de un pintor. Sin embargo, en los sesenta este tipo de documental queda desbancado por la competencia de la televisión.

4.2.3. Otros documentales de posguerra

Finalizada la guerra los cineastas pudieron retomar su actividad. Algunos de los géneros que habían tenido un papel preponderante durante esas épocas se mantuvieron en el interés y la producción del cine documental. Ya en tiempo de paz, los cineastas antropológicos se interesaron por países colonizados y por la etnografía de salvamento, utilizada para registrar formas de vida y manifestaciones culturales. A la vez, se preocuparon más por asuntos científicos y no por la propaganda o lo divulgativo.

Asimismo, los realizadores empleaban el modo tradicional expositivo y la narración en *off*, incorporaban nuevas técnicas ligeras, usaban la observación y la grabación continua para

respetar la estructura temporal de la realidad. En particular, se puede destacar la obra de Jean Rouch, que al realizar en 1946 el documental *Cacería del hipopótamo*, mostró su interés por diferentes culturas africanas.

Desde los cincuentas, la televisión comenzó a marcar su influencia. El éxito de los documentales antropológicos provocó una recuperación de los temas de la vida salvaje, pero debido a la presencia de la televisión, la sensibilidad social sufrió cambios importantes. Los realizadores seguían escogiendo temas referentes a la naturaleza y la vida salvaje, con la diferencia de que sus presupuestos eran más modestos.

Por ejemplo, Walt Disney realizó películas como *La isla de la focas* en 1948, *El valle de los castores* en 1950, y *El desierto viviente* en 1953; documentales que fueron transmitidos con éxito tanto en la gran pantalla como en la televisión.

Debido al triunfo de estos trabajos, las televisoras centraron su atención en el documental pero sobre todo en la forma de representar la realidad. Como resultado revelaban una realidad idealizada, preciosista, detallista y poco creíble.

Como el caso del cineasta sueco Arne Edvard Sucksdorff, que marcó los documentales de naturaleza al utilizar animales silvestres amaestrados para preparar situaciones y recurrir a cebos para provocar reacciones naturales, como la caza o la procreación, ante su cámara.

Por su parte, el documental científico se había destacado por tener un papel significativo desde los orígenes del *cinematógrafo*. Sin embargo, con la apertura de los medios, el interés por estos temas apenas estaba representando por patrocinadores. La televisión estaba interesada en tópicos más divulgativos que científicos, por lo que tuvieron que modificar la manera de presentarlos.

Al principio, las tomas científicas servían a los intereses de la ciencia, después tuvieron que desarrollar una narración de tipo expositivo para cumplir las exigencias del cine divulgativo y educativo, y finalmente para cubrir las expectativas de entretenimiento debían contener dramatizaciones.

En pocas palabras, se cumplían dos objetivos. De un lado, se lograba la meta de la televisión de tratar temas divulgativos y educativos; y por otro los científicos atendían sus necesidades. En cuanto a la gran pantalla, el documental de este tipo desapareció casi por completo.

El documental histórico, aún con su paso a la televisión, mantuvo un estilo formal basado en el modo tradicional de comentario sobrepuesto a las imágenes. Era un montaje de imágenes basado en un archivo, y su fuerza radicaba en la unión de éstas con testimonios de protagonistas de la historia o con entrevistas a expertos.

4.3. El nuevo cine documental: de 1960 a 1990

La década de los sesenta se destacó por la segunda renovación del documental orientada por tres intereses. Primero, el interés creciente desde los años del cine neorrealista por dar la palabra a los personajes y desplazar la mirada hacia ellos. En segundo lugar, el papel creciente de la televisión y el auge de los programas informativos (como el reportaje) que impusieron un nuevo modo de ver las cosas; y en tercer lugar el desarrollo de sistemas de registro, de imagen y sonido, que facilitaron el acceso a la realidad sin importar lo compleja y remota que fuera.

4.3.1. Free Cinema

El Free Cinema fue un movimiento cinematográfico que se caracterizó por retratar historias creadas a partir de lo habitual, siempre estuvo comprometido con la realidad social de aquel entonces.

Asimismo, los orígenes del Free Cinema estuvieron ligados al interés por el documental y el documental de observación, debido a la reformulación para representar la realidad y el compromiso social que tenía el autor al interpretarla.

Se quiso mostrar la realidad de los ‘excluidos’ de la sociedad como obreros, ancianos, enfermos, entre otros. También, se buscó que ellos mismos hablaran para evitar, en lo posible, la interpretación desde fuera.

Este movimiento se caracterizó por no tener ataduras y posee las siguientes características:

- Renuncia el autor-intérprete de la realidad mostrada.
- Posee un modelo de representación de la realidad basado en la observación.
- La banda sonora debe reproducir el sonido natural y directo.
- La realidad se muestra a través de la voz de la gente común que narra sus inquietudes, problemas, experiencias, etc.
- Muestra aspectos de la realidad hasta el momento ignorados como los marginados, la vida nocturna, los ambientes duros o antisociales, etc.
- No ofrecían soluciones inequívocas a los problemas expuestos y se mostraban escépticos ante las posibles soluciones (Barroso, 2009, p. 47).

El Free Cinema fue un cine que se movía entre el documental directo al estilo de Rouch y el cine de ficción con técnica documental. Éste buscaba sus historias en la vida real, entre las clases más populares, preservando su habla, renunciando a los actores profesionales y rondando en los mismos escenarios naturales en donde sucedía la acción.

En conclusión, la aportación del Free Cinema al documental fue la transición de un documental que hablaba de las personas y sus problemas hacia un documental en el que las personas hablaban de sus problemas. El nuevo cine dejó que la gente se expresara con su propia voz y de manera espontánea, quedando libres de la manipulación de los directores.

4.3.2. Cine Directo y Cinéma Vérité

Amount menciona que los cineastas durante esta época no intentaron disimular en ningún momento las cámaras y los micrófonos, sino que intervinieron directamente en el desarrollo de la película al convertirse en autores, narradores y hasta personajes. “La cámara se entiende como un instrumento que revela la verdad de los individuos y el mundo” (Cita en Barroso, 2009, p. 50).

Los avances tecnológicos como la ligereza, la sencillez operativa y la accesibilidad económica trajeron una revolución formal para el documental, la cual fue el rodar sin guión. El rodar sin guión permitió al autor ser y sentirse más libre. También convirtió al rodaje en un acto singular, individual, inédito para cada circunstancia y cada autor.

Como menciona Breschand “obliga a cada cual no sólo a definir su propia manera de trabajar (método, trayectoria, dispositivo) sino a abrirse a todos los accidentes, a dejarse arrastrar en una dirección imprevista” (Cita en Barroso, 2009, p. 50).

♦ Direct Cinema

El Direct Cinema o cine directo tiene como finalidad captar la realidad con el mínimo de intermediación o perturbación.

Creadores tanto de la televisión como del cine quisieron buscar condiciones que permitieran desarrollar la concepción del documental y del reportaje basados en el modelo de observación y testimonial. Con esto, fomentaron el desarrollo tecnológico para:

- Reducir tamaño, peso, y simplificar los controles operativos de las cámaras. Éstas se volvieron más ligeras para poder ser utilizadas sobre el hombro o en la mano.
- Mejorar y simplificar la operación de la toma y el registro de sonido sincrónico a la imagen.
- Optimizar las características de los soportes de la película para reducir el impacto en la escena.

Robert Drew, en Estados Unidos, buscó obtener una nueva imagen para el documental y el reportaje televisivo al aplicar nuevas tecnologías para acceder a escenarios naturales con la mínima intervención y poder captar los sonidos de la escena, ruidos o palabras, preservando su naturalidad original. Intentó rodar sin la necesidad de colocar elementos de iluminación y redujo su equipo de técnicos al mínimo.

Para realizar un buen documental es necesario que la historia permanezca abierta, se debe asumir una actitud positiva y accesible tanto en la preparación como en la producción. Asimismo, cualquier sugerencia que se presente deberá tomarse en cuenta ya que el relato se puede reorientar las veces que sean necesarias.

La aportación más importante del Direct Cinema al documental fue el éxito del reportero televisivo que buscaba la manera de registrar los escenarios de la realidad con la máxima fidelidad y naturalidad. Para Breschand “la gran novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante la cámara como una escena ante el espectador. Merced a su nueva autonomía puede llegar al corazón del acontecimiento” (Cita en Barroso, 2009, p. 52).

♦ Cinéma Vérité

Rouch, realizador del filme *Moi, un noir*, frustrado por sus primeras experiencias en el documental etnográfico, decide dar mayor participación y protagonismo a los sujetos observados dejando que se expresen libremente ante la cámara y haciendo que ésta cumpla un papel de provocadora o catalizadora de las situaciones. Algunos logros comunes que se suscitaron durante esta etapa fueron los siguientes:

- Evolución de los contenidos desde el interés por los personajes públicos y populares hacia las personas normales en su vida cotidiana.
- Sacar la cámara al mundo real para observarlo.
- Hacer de la cámara un elemento participante en el logro de la verdad y catalizador de reacciones.
- Captar la realidad sin ser observado, sin formar parte de la realidad captada (utilización de una cámara oculta).

4.3.3. Nuevas cinematografías

No todo fue Cine Directo ni Cinéma Vérité, otros autores realizaron trabajos que en ocasiones se aproximaban al Cine Directo pero en otras al tradicional.

Se vio una clara mejora y comodidad al poder utilizar avances tecnológicos que permitieron que las cámaras fueran más ligeras fomentando el acercamiento personal a realidades remotas. En las décadas de los ochenta y noventa se pusieron a prueba nuevos soportes, como el DVD, y las handy-cams (cámaras en mano).

Agnes Varda aborda un modelo de documental muy personal desde el estilo del cine-encuesta y el cine-biográfico. Su obra fue *Daguerrotypes*, con la cual pudo integrar sistemas de grabación digital y de cámara en mano para hacer un cine muy personal liberado de pesados y complejos equipos técnicos para que posteriormente pudiera filmar *Los espigadores y la espigadora* en el 2000.

4.4. Neo-documental y cine de no-ficción: de 1990 a 2010

La década de los noventa impulsa una nueva definición de la estética del documental debido a dos cuestiones:

- 1) La incursión de sistemas de grabación digital de alta definición y del montaje mediante sistemas y programas informáticos.

Cabe destacar que estas herramientas son de acceso popular debido a la facilidad de operación, al tamaño reducido y al bajo costo.

Además, gracias a estos avances muchos jóvenes tienen la oportunidad de realizar sus propias producciones.

- 2) La presencia de una nueva pasión por la experimentación y la accesibilidad de la imagen digital que lleva a una hibridación o mestizaje de soportes, procedencias y géneros, que abren las alternativas de los modos e intenciones de los documentales. Se plantean nuevas formas que recorren desde el documental de imágenes existentes

(*found footage*) hasta el falso documental o ficción de apariencia documental (*fake, mockumentary*).

El neo-documental se concreta en formas o estilos que giran en torno a la idea de falso documental (como entrevistas con falsos expertos legitimando la suplantación), documental de reutilización (es decir, de archivo o compilación), filme de no-ficción en televisión (entre la película basada en hechos reales y el docudrama), o cine de lo real en la pantalla grande (ficción construida con características del noticiario y del documental).