

DOCUMENTAL: UN ARTE DE COMPARTIR LA ESPERA

José Luis Guerín en la Novena Muestra Internacional de Documental en Bogotá

“Yo no sé lo que es el documental”, reconoce José Luis Guerín –documentalista catalán–. Su confusión se debe a que, en los últimos años, las fronteras entre la ficción, el experimental y el documental se han empezado a fundir. Según él, en parte, esto se debe a la gran fuerza que han tomado las nuevas tecnologías en la narración. Estos cambios han modificado la manera de apreciar el ‘¿Qué es el documental?’.

Como sea, para el español existe una clara correspondencia entre las novelas de ficción del siglo XIX y el cine narrativo lineal, pero todo lo demás queda afuera de las clasificaciones.

“El documental no es un género, si acaso es una modalidad, un cajón de sastre donde se mete todo lo inclasificable. Se dice que es una película que no está elaborada, que capta el azar, pero no siempre es así. Si esta fuera la definición la cámara de vigilancia sería la forma más ‘pura’ de documental, donde el documentalista sería casi inservible. Sin embargo, no es así”.

Eso sí, él establece algunas ideas que cumplen la mayoría. El principal es que en “en el documental se aprende a compartir la espera. Se vive el mismo tiempo que aquellos que son filmados”. Además, cumplen un pacto de respeto con la sociedad o las personas preexistentes. Además hay un principio del cuerpo irremplazable para contar algo no se puede cambiar. En estos, los diálogos son mucho más que palabras capturadas.

Para Luis Ospina, quien también participó en la charla con Guerín, esta diferencia con las palabras se define muy fácilmente: “El documental es como la pesquería, la ficción es como la caza”, en el primero es necesario esperar a que los diálogos surjan, en el otro los diálogos –y todas las acciones, en general– son creadas.

Como sea, en el documental el tema no importa. “Es la interpretación creativa de la realidad”. Por lo general, un documental pretende “presentar imágenes esenciales, como la que se ve al observar una calavera: su anonimato envía un mensaje universal. Es de verse a sí mismo desde la fragilidad humana.” Un espejo, de una u otra forma, en donde se hace evidente que “el cine está hecho de trozos de tiempo que se preservan momificados al desastre. Esta es una industria pensada para olvidar la muerte”.

“Todos los documentalistas venimos de un iglú, del iglú de ‘Nanook, el esquimal’, una home movie en un contexto límite. De hecho –asegura-, tras ‘Nanook’, todo el documental es un fracaso”.

Desde aquel lejano principio, se demuestra que el documental sí puede tener puesta en escena. Para la imagen en la que la familia se despierta desnuda dentro del iglú, Flaherty construye una casa de hielo gigante. Desde ese momento, ha sido necesario “construir para mostrar lo verdadero”.

En esta imagen la familia aparece sin ropa. ¿Por esta imagen no resulta impúdica, sucia voyeur? Para Guerín esto se debe a que se mira con respeto, a que no se aceleran en ningún momento los procesos para poder capturarlos con la cámara.

Allí se evidencia el gran trabajo que realizó Flaherty con la familia del esquimal. Es la larga investigación la que permite tal grado de acercamiento. Por tal razón, es que Guerín comienza los documentales tomando muchas notas, hablando mucho con los personajes. “Ellos son quienes me eligen a mí”, cuenta. De hecho, según él, el casting en este tipo de trabajos es más importante que en la ficción. Esto, debido a que las personas deben poder identificarse bien con la cámara, tranquilos, pues “cuando se le pide a alguien que actúe de sí mismo, genera una caricatura de sí mismo”.

La televisión vs el cine

Guerín protesta continuamente contra la televisión. Sin embargo, reconoce que la diferencia entre cine y televisión tiene que ver con el pensamiento no con el tipo de soporte que se use. Para él, la primera es obscena y no tiene amor por lo que filma. Tristemente, son los trabajos de este medio masivo lo que ha quedado en el imaginario del público general sobre lo que es el documental. “Un reportaje explicativo que no respeta al espectador”.

“La televisión es un acto de estandarización. El cine es un acto de creación”, asegura. En la mayoría de los casos, la televisión aborda la realidad de forma local. A partir de signos muy particulares se generan estereotipos. El cine, por su parte, aspira a llegar más allá, aspira a que todo el mundo lo pueda entender debido a que utiliza codificaciones para más personas.

Por tal tratamiento superficial, “la gente de la televisión puede llegar en helicóptero, grabar lo que necesita e irse. Ellos creen que su tiempo es más valioso que el de las personas que filman”. Tal situación es totalmente inconcebible para el documentalista, quien llega a convivir con aquellos a los que graba y respeta mucho el tiempo de ellos.

Además, “los directivos de la televisión asumen que el público es idiota –dice sin recelo el documentalista-. Para mí, el espectador es igual de inteligente que yo, ya que el cine es el trayecto conjunto de dos miradas: la del cineasta y la del espectador”.

El problema es que, a pesar de todas estas diferencias, los productores de los documentales terminan siendo los mismos de la televisión, que no entienden nada. Ellos están dominados por los inversores y capitalistas, que usualmente exigen un guión previo para saber dónde colocar su dinero. “Sin embargo, en el documental es posible escapar a la tiranía del guión –lo que dificulta las labores de producción ejecutiva-. El guión que se escribe no es sino un pretexto para descubrir cosas”.

Desolado, Guerín asegura que ha perdido la esperanza de encontrar cosas diferentes en la televisión, pues allí las cámaras de televisión no ven nada.

Sus producciones

“No sé si *Innisfree* es un documental”, dice el español sobre este trabajo, que realizó en 1990. La pregunta se la realiza pues “*Innisfree* no existe, esta isla es una metáfora sobre el

regreso a los orígenes, la idealización de Irlanda”. Sin embargo, el trabajo sí se convierte en un espejo que se puede aplicar a numerosas sociedades.

Tren de sombras (1997) ha sido catalogada como un ‘falso documental’, pero él no se atreve a llamarla así. Él la realizó para hacer un homenaje a los 100 años del cine. Los protagonistas son el tiempo y la luz y de cierta forma está relacionada con ‘La llegada del tren’, de los hermanos Lumiere. Allí se evidencia su interés por las películas anteriores a los años sesentas, como él mismo confiesa.

Además de estos dos trabajos, ha dirigido ‘*En la ciudad de Sylvia*’ (2007), ‘*En construcción*’ (2001), ‘*City Life*’ (1990) y ‘*Los Motivos de Berta: Fantasía de Pubertad*’ (1985). Si bien todas estas han tenido cierto toque documental, el único que es uno verdadero –según el catalán- es ‘*En Construcción*’.

Tal trabajo documenta las transformaciones en un barrio que será demolido, para construir una amplia zona urbana –en un proceso similar a lo ocurrido con El Cartucho, en Bogotá–. Esta se realizó tras tres años de convivencia con los protagonistas.

Sin embargo no resultó tan costosa, en los términos europeos. Su valor total estuvo alrededor de los 80 millones de pesetas (500.000 euros, 1.450 millones de pesos), mientras que una película tradicional habría costado 300 millones de pesetas (1,8 millones de euros, 5.200 millones de pesos). Esto se debe a que todo el trabajo fue realizado con los estudiantes –a partir de una propuesta de la Universidad en la que él trabaja–. Ellos también dieron grandes aportes en la parte conceptual, asegura Guerín.

Allí hay un tema patente y uno latente. En un inicio se buscaba plantear los problemas de una obra de gran magnitud, a partir de los vecinos de la construcción. Poco a poco se acerca a los personajes, y se destapa un gran problema social. “El documental es un pequeño motivo, una caja de resonancia para un gran tema. Los personajes son presencias que denotan la ausencia de muchas entidades”. Según él, en el trabajo se hace evidente que un barrio son los rostros, no las calles, plazas y avenidas.

En un principio, ‘*En construcción*’ se rodó en 16 mm. Luego se pasó al video, debido a la gran cantidad de material que se buscaba conseguir. En total, recogieron 120 horas de grabación.

El aprendizaje del cine

‘*En construcción*’ es sólo una demostración de que es posible trabajar bien con los jóvenes. De hecho, “a mis estudiantes los trato como a cineastas experimentados. Los hago partícipes de mis problemas en los rodajes”.

Esto es importante, porque afrontando situaciones difíciles es que se puede aprender a representar las situaciones complejas. Y es que “las películas de los amateur sólo muestran la felicidad”, precisamente es necesario aprender a mostrar el dolor sin ser voyeur.

Otro elemento importante que se debe aprender en una escuela es a renunciar. “El cine es esencialmente un arte de la renuncia. Cuando empezamos no queremos renunciar a nada,

pero así es imposible –sostiene-. No se obtiene nunca ningún producto si no se aprende a renunciar”.

Si bien él es profesor, para el español, cada persona encuentra a su maestro en el cine. Para él, el mejor profesor fue la cinemateca, con sus proyecciones de clásicos y la biblioteca.

Por tal diversidad y amplitud es que el documental ha acogido a gente muy diversa, que parte de muchas disciplinas. Usan técnicas audiovisuales para presentar situaciones reales. De esta forma se rompe con la endogamia del oficio.

Sea cuál sea su origen –una escuela, una cinemateca o una facultad de ingeniería–, hay dos tipos de cineastas: “por un lado están aquellos que trabajan con un mapa definido, que necesitan un guión para saber de dónde parten y hacia dónde van; en contraposición están aquellos que sólo usan una brújula; por lo general los llamados guionistas, que comienzan teniendo una idea, pero que exploran más”.

Eso sí, hay un tercer tipo, no muy bien catalogado: “los sicarios, esos cineastas que hacen lo que sea por dinero”.

Indiana Pérez
Escuela de Cine y Televisión
Universidad Nacional de Colombia
octubre de 2007