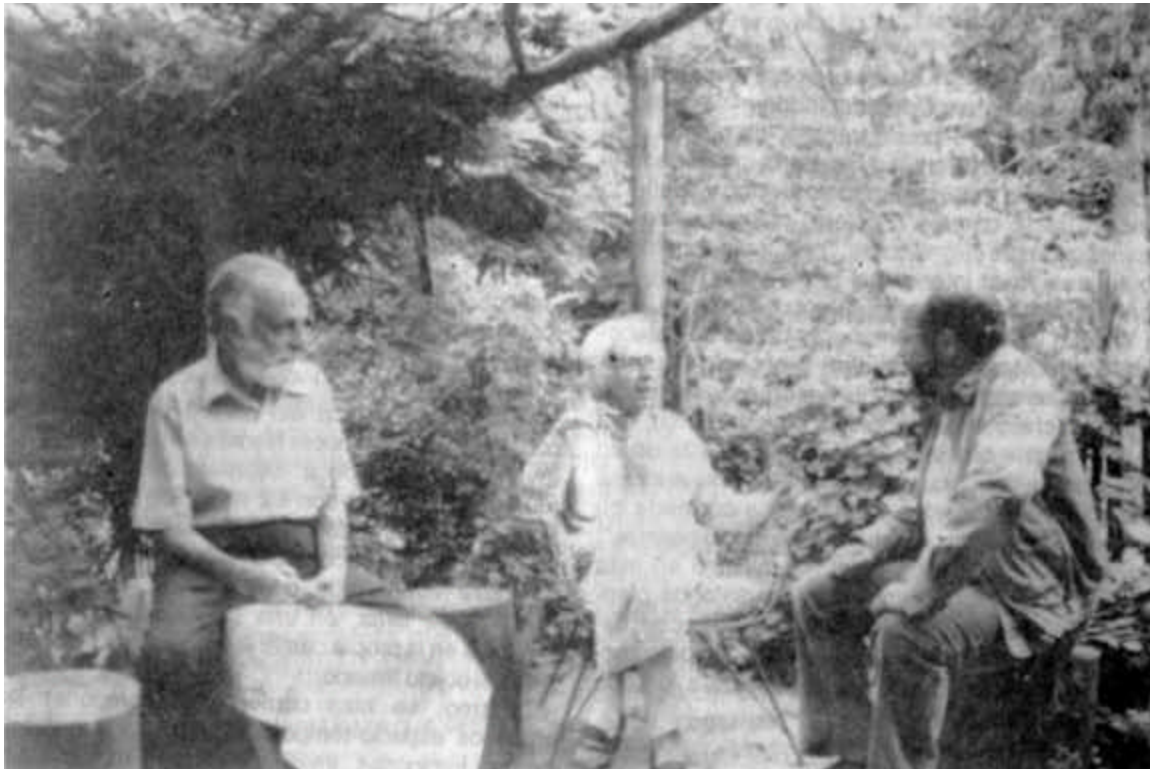


# CINE Y VIDEO DOCUMENTAL

DE JORIS IVENS A NUESTROS  
CHILENOS" DIAS

Ignacio Aliaga



Jorge di Lauro y Nieves Yankovic

## ADVERTENCIA

Este trabajo no pretende ser una historia del documental, al menos no una historia convencional, sino que su objetivo es señalar los puntos de conexión entre un desarrollo del documental (en cine primero, en video después) y ciertas tendencias que se aprecian en el video de carácter documental en el Chile de los últimos años, como una manera de introducir un análisis más "reposado" del tema.

## ANTECEDENTES GENERALES DEL CINE DOCUMENTAL

Después de *Robert Flaherty* llamado no sin razón "el padre del documental", quien privilegiaba la presencia humana y el rol fundamental del individuo (*Nanook el esquimal*, *el hombre de Arán*, entre otras obras notables), fue sin duda el británico John Grierson quien más hizo por definir un terreno de acción para esta forma cinematográfica, considerándola no sólo una forma de expresión sino también otorgándole una función social, lo que hace

apreciar la fuerte influencia del cineasta soviético Dziga Vertov (el del "cine ojo") en él. Siguiendo estas motivaciones origina la "Escuela Documental Británica" en la década del '30, postulando el documental como "tratamiento creativo de la realidad", por tanto, no el mero registro sino la intervención en el material; elabora sus documentales -generalmente de información laboral, comercial y social- casi siempre en un estilo austero y con un marcado intento de objetivismo, de imparcialidad política, y considera que el cine es "como un púlpito y uso de él como propagandista", abogando porque éste tenga un "sentido social más definido". Muchos cineastas británicos se forman en esta escuela, llegando a conformar posteriormente el llamado "Free Cinema", como Lindsay Anderson, grupo que introduce elementos de ruptura formal, pero sin llegar a desarrollar un trabajo muy amplio. Grierson irá a Canadá, en los '40, donde fundará el National Film Board, el que desarrollará un serio quehacer del documental que dará un impulso renovador a este género después de la Segunda Guerra Mundial.

Otros grupos y movimientos seguirán a esta Escuela Británica, aparte de los dos mencionados-en los que se da de manera directa la influencia de Grierson-. En Estados Unidos se aprecia más la labor de grupos como la Escuela de Nueva York, cuya obra tiene carácter más contradictorio y que muere por falta de apoyo (vaya sorpresa), o el New American Cinema Group, del que saldrán cineastas renovadores que introducirán lo testimonial. En Europa, donde el complejo de autores es

mayor, serán realizadores individuales los que harán los aportes más significativos, como el sueco Arne Suckdorff, el "documental de arte" de los italianos Luciano Emmer y Enrico Grass, o los franceses Alain Resnais, de quien conocemos su "Van Gogh", y Henri G. Clouzot (El Misterio Picasso, 1956), quienes introducen variantes importantes en el montaje, siguiendo una visión de individuo creador.

### **JORIS IVENS**

Después de Grierson, el documentalista más importante lo es el holandés Joris Ivens, en especial para nosotros los latinoamericanos, puesto que su trabajo es el que más ha influenciado a buena parte de los documentalistas de esta zona del mundo. Si dejamos paso a sus propias declaraciones sobre el sentido de su obra, entenderemos por qué: "Mi obra ha tendido a centrarse siempre en aspectos o momentos conflictivos de la historia". "Todo mi trabajo consiste en utilizar el arte del documental para descubrir la verdad profunda que se oculta tras una situación determinada" (referencia fílmica: "A Valparaíso", 1962).

Siguiendo estas ideas matrices y para mejor cumplir con ellas, Ivens se ha ido adaptando a los cambios de la técnica, sin dejar de trabajar los rasgos estilísticos que identifican sus filmes, como el uso del montaje (contrastes, contrapuntos, ritmo visual) y la función de la cámara (austera, componiendo un cuadro siempre significativa, con contrapuntos o contrastes ya al interior del plano). Así, acoge el sonido directo en su

película sobre China, "Como el Yukong movió las montañas" (1975), en colaboración con Marceline Loridan, y explica: "Queríamos que los espectadores tuviesen acceso directo al pueblo chino (el protagonista de la película), ésta es la razón de que utilizemos sonido directo en un 80% en la película... De esa manera no se suprime el discurso de la gente y ésta no se convierte en simples marionetas en manos de los cineastas". Advierte contra el peligro del naturalismo en esta opción; puesto que la inclusión de diálogos plantea, entre otros problemas, que el tiempo cinematográfico debe ser igual al real, lo que impide realizar los saltos temporales y espaciales a los que Ivens acostumbra.

### **EL DOCUMENTAL DE LOS '60**

Junto con la renovación del cine en todo el mundo (nueva ola francesa, cines nacionales y del tercer mundo) y, seguramente, influenciados por el neorrealismo italiano, como por las experiencias de los grupos de relevo de la Escuela Documental Británica y los trabajos de Joris Ivens y más lejanamente de Robert Flaherty, los documentalistas en los '60 hicieron pesar cada vez más un principio del documental:

-el cineasta debía encontrarse presente cuando las cosas empezaban a ocurrir. En los hechos relevantes, debía estar presente e intentar captar la realidad, corriendo determinados riesgos si era preciso.

El verdadero cine documental, siguiendo este principio, era difícil y riesgoso, y requería de un nuevo tipo de tecnología.

*La nueva tecnología* que permitió también el advenimiento de la "nouvelle vague" francesa y los cines del tercer mundo, tuvo un desarrollo vertiginoso hacia fines de los '50 y comienzos de los '60:

-fabricación de emulsiones hipersensibles;

-cámaras ligeras, portátiles y compactas (cámara KMT en 1960), con motor para registros de larga duración;

-grabación magnética del sonido en sincronismo con la cámara (grabadora Nagra en 1958);

-avances en la óptica: objetivos más luminosos (que permitía rodar con luz natural en condiciones antes adversas), de mayor distancia focal (que permitió acercar acontecimientos), la fabricación del lente zoom (que permitió elegir el material mientras se filma, en una sola toma continua y montada en la propia cámara, a la vez que acercar y alejar el objeto filmado);

-asimismo, se hizo corriente descomponer los procesos espacio-temporales, registrar por radiaciones luminosas invisibles, lograr movimientos acelerados y ralenti, desarrollar la macro y la micro cinematografía.

### **CAMBIOS EN LA RELACION FILMADOR-FILMADO; CINE DIRECTO**

Tanto los progresos técnicos como la

adición cada vez más estricta al gran principio del documental, llevó a que el papel del cineasta comenzara a cambiar a partir de los '60.

-Así, la relación con el filmado y la interacción entre ambos se hizo más importante, como apuntará Ivens.

-El documental se sintió capaz de mostrar el mundo real sin necesidad de pasar por el filtro del guionista, sin necesidad de dejar por eso de ser "creativo". Así, el guión y la concepción inicial estaban en la propia cámara y cobraba impulso en el rodaje.

El montaje pasaba a intensificar este registro.

-Se intensificó la aproximación al hombre real y a su intimidad.

Este cine fue incorporando una serie de características que hicieron se le bautizase como *cine-directo* (en Francia, *cinéma vérité*). Entre las más importantes, conviene recordar: la predilección por las entrevistas en directo y por la cámara en mano, así como por el uso de intérpretes no-profesionales e incluso de actores como gente normal; era una película que se iba generando a través del rodaje y que utilizaba técnicas de encuesta (es un tipo de documental muy corriente entre los realizados en video en nuestro país hoy en día).

Por ello es que el cine-directo vinculó al cineasta con el cientista social, de manera mas intensa que antes.

Entre los principales documentalistas que desarrollaron esta línea se encuentran:

En Francia: Chris Marker (cineasta); Jean Rouch (etnógrafo) y Edgar Morín (sociólogo), estos últimos realizaron "Crónica de un Verano" (1961), una encuesta sobre los habitantes de Paris y su relación con la felicidad.

En Estados Unidos, aparte de una serie de cameraman vinculados a la TV, se hallan: Don Alan Pennebaker ("Don't look back" 1985, sobre una gira de Bob Dylan a Inglaterra); Albert y David Maysles ("Beatles in USA"); Richard Leacock ("Primary", 1960, sobre las campañas de Kennedy y Humphrey para la candidatura presidencial demócrata).

En Canadá, la renovación del cine-directo se inicia en 1960, con Michel Brault ("Pour la suite du monde", 1962), principalmente. Pero el cambio más trascendente, y no sólo para el cine, como veremos más adelante, se verifica después de 1967, cuando el National Film Board crea el *programa "Challenge for Change"* de producción de películas, por el cual ya no sólo el gobierno se dirigía a la población, puesto que ésta podía responder por el mismo medio (situación ideal de comunicación). Este programa consistía en que:

a) el gobierno (siete de sus ministerios) se dirigían a la población en relación a problemas contingentes, a través de películas y, más tarde, de video.

b) la comunidad podía responder de la misma manera. El personal de este programa trabajó directamente con los grupos comunitarios, enseñándoles la técnica video.

En Latinoamérica, todas las influencias confluyen en la década del '60, para el desarrollo de un gran quehacer documentalista, motivado tanto por la tecnología del cine-directo o el trabajo de Grierson e Ivens, como por el advenimiento de los movimientos de reivindicación social que hallaron en el cine documental una forma extraordinaria de registrar y poner de relevancia los problemas angustiosos de las capas desposeídas del continente. Obras como "Tire Dié" de Fernando Birri y "La hora de los Hornos", de Fernando Solanas en Argentina, los filmes del grupo Ukamau de Bolivia y de los documentalistas chilenos del período así lo atestiguan.

## EL CINE DOCUMENTAL EN CHILE

Hablar de cine documental en Chile, al menos en los años que incluyen las décadas de los '50 y los '60, es hablar de Sergio Bravo y de Jorge Di Lauro - Nieves Yankovic, cuya obra influencia hasta hoy en día a muchos documentalistas nacionales.

*Sergio Bravo* ("Día de organillos", 1958; "Láminas de Almahue" con poemas de Efraín Barquero; "Banderas del pueblo" con comentarios de Neruda) se plantea un acercamiento sensible a la realidad y una expresión visual de la misma. Características de su estilo son poner en

evidencia la existencia del encuadre, del montaje y del grado de abstracción, dando cuenta así de una influencia del cine de D. Vertov y S. Eisenstein.

*Jorge Di Lauro - Nieves Yankovic* ("Andacollo", estrenado en 1965 después de 5 años de producción; "San Pedro de Atacama"; "Isla de Pascua", 1961-1965; "Artistas Plásticos", 1961). Su objetivo es entregar una visión y una opinión sobre la realidad, tal como ellos mismos lo expresan: "Queríamos ir a la realidad sin componendas ni manipulaciones, a descubrir un hecho que estaba transcurriendo. Ir con un lenguaje que entrara en diálogo con el material que también tenía su propio lenguaje... donde se produciría la comunicación".

Característico de su estilo es poner en evidencia la aproximación al hombre real y un grado de lirismo que se manifiesta en el texto, dando cuenta de una influencia del cine de Robert Flaherty, del neorrealismo italiano y del propio Joris Ivens.

*Joris Ivens y Edgar Morín*, que visitaron Chile en 1962, se transformaron en visitas que influirán enormemente en el documentalismo de nuestro país. El primero realiza el cortometraje "Valparaíso" junto al grupo de cineastas que formó el Departamento de Cine Experimental de la U. de Chile. Morín, que poco antes realizara su célebre "Crónica de un Verano", trabaja con el mismo grupo aplicando la técnica de cine-encuesta para el filme "La Alameda". Podemos apreciar que su influencia permanece viva en gran parte del video documental chileno, a pesar que este cine-encuesta no tiene ya la importancia que se

le asigno en los '60.

A fines de los '60 y primeros años de los 70, el sentido social del cine documental se acentuó, por el momento socio-político que vivía el país. Junto a las influencias anotadas, permanecía vivo el sentido un tanto didáctico del cine de Grierson.

En 1971, un grupo de estos documentalistas, junto a otros realizadores vinculados a la Unidad Popular, emite un manifiesto de los Cineastas Chilenos, el cual propugnaba para el cine una tarea de develador de la problemática social y el papel de las capas sociales involucradas, un rol concientizador del cine, educativo. Numerosos filmes fueron realizados en este período, ya fueran producidos por organismos públicos o por grupos, quedando como una de las etapas más fructíferas en la historia del documentalismo chileno, que no ha sido posible conocer en nuestros días.

Este auge del documental tiene su origen en la intención del cineasta chileno, como artista y comunicador, por indagar en la cultura y la sociedad que le es propia, así como por develar la verdad profunda de la estructura social y su problemática. Tanto es así, que incluso el argumental de largo y cortometraje presentan rasgos del documental y a veces se construyen a partir de argumentos de no-ficción o docu-dramas, como "Largo Viaje" (1967) de Patricio Kaulen, "Morir un poco" (1967) de Álvaro Kovacevich, "Los Tres Tristes Tigres" (1968) de Raúl Ruiz, "El Chacal de Nahueltoro" (1969) de Miguel Littin, "Los Testigos" (1971) de Charles Elsesser, "A la sombra del

sol" (1974) de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, o en los más recientes estrenos nacionales.

*El documental cinematográfico* hoy, no escapa a repetir ciertas características del cine-directo (entrevista, técnica de encuesta, sonido directo), aún cuando la cámara ha perdido movilidad, registrando la encuesta a los personajes desde una posición neutra, con mínimo uso de montaje. Esto es apreciable en películas como "El Willy y la Myriam" (de David Benavente), "No olvidar" (Ignacio Agüero), "Dolores", (Joaquín Eyzaguirre).

## EL VIDEO DOCUMENTAL

### Antecedentes Generales

El video documental aparece, como es sabido, después del desarrollo alcanzado por el cine documental en los años 60, cuando se instala el cine-directo con las nuevas tecnologías.

La aparición del videotape-recorder, en especial cuando se hace portátil, permite aplicar este soporte a diversos usos no-artísticos, como la investigación, la terapia, la docencia, en general a todos los fenómenos en que *la memoria de los actos o sucesos* resulta de una gran utilidad. Esta posibilidad del registro imagen-audio simultáneo, con tomas de larga duración, hace del video un medio eficaz para la técnica de la encuesta y la entrevista, tan caros al cine-directo.

Agrégase a esta característica tecnológica el empleo de cámaras portátiles de gran versatilidad y el montaje electrónico hasta en equipos sencillos de 1/2", que abren paso a la aparición de los video-trabajadores. En éstos, su adscripción al medio video ya no es especulativa como el documentalismo, pasando a estar más enraizado en la sociedad. Aparecen grupos, colectivos y equipos dedicados al testimonio social, para

quienes se acaba el mito de lo inalcanzable tecnológico, planteándose de manera diferente el ciclo de la comunicación. Los antecedentes de la experiencia canadiense "Challenge for Change" se van difundiendo por el mundo. Este afán testimonial, por decantación sociológica y pragmática, adquiere mayor profusión, inclusive en Chile, de tal manera que la idea es convertir al antiguo receptor en un emisor-receptor, que



en nuestro país se da especialmente por marginalidad en relación al medio oficial TV; aquí ante la TV masiva, al video le cabe la opción minoritaria o de grupos.

Diversas experiencias en el mundo fueron desarrollando esta tendencia.

En *Estados Unidos*, a partir de 1968, a través de la acción del Grupo "Commediation" y otros similares, para quienes el Festival de Woodstock (1969) es un importante catalizador, realizan una extensión del cine documental que practicará el "New American Cinema Group" al video, de carácter directo, de contra información. Las tendencias más relevantes se plantean la actividad en relación a comunidades específicas (minorías étnicas y grupos raciales), como el "People's Video Theatre"; otro campo son las actividades pedagógicas y de dinamización en escuelas primarias, como el "Media Access Center"; también como contracultura a través de los video-bus (Videofrex) itinerantes, que culminan con la creación del Canal Lanesville TV, dedicado al servicio comunitario.

Luego se desarrollan experiencias de "guerrilla televisión", alternativa a la TV no sólo en la expresión, sino que también en cuanto a estructura de información, puesto que se piensa que el video puede aportar diversificación, complejidad, etc. Esta tendencia sucumbe; el video no proveyó la alternativa.

Las experiencias que siguen la vía anterior, permiten que ya en esos años se hable de video comunitario, sociológico, militante,

etc., diferenciado del video-arte, campo de acción para los artistas plásticos.

En *Francia*, por la misma época y motivado por los acontecimientos de mayo del '68, se cataliza la producción video de diversos artistas (entre ellos del cineasta Jean-Luc Godard) y grupos, cuyos trabajos recibirán el apelativo de "video militante", en los cuales se incorporan y profundizan los aportes de ruptura del cine de la "nueva ola francesa".

En *Canada*, luego del programa "Challenge for Change", iniciado en cine y luego realizado en video (1967-1969) y que fuera discontinuado por "fomentar la subversión con recursos estatales" (sic), nace en 1971 el "Video graphe", centre heredero de esa experiencia que pone énfasis en el apoyo tecnológico entre los video-trabajadores. Los trabajos se relacionan con problemáticas o sucesos contingentes, como los de Pierre Falardeau y Julien Poulin, (video documentales "La Magra", sobre formación de policías, y "Pea Soup", 1978, collage sobre el colonialismo cultural).

*El video comunitario*, una de las vertientes testimoniales o de comunicación horizontal más desarrolladas en el campo del video documental y cuyo origen se halla en el documental del cine-directo, va alcanzando con todos estos aportes cierta estructura característica.

Si bien se trata de la elaboración de un programa destinado a distribución formal, el acento está puesto en el proceso: aquí se acorta al mínimo el lapso de tiempo que va de la producción a la presentación, así como de la distancia entre el lugar de producción y

el de exhibición, lo que abre el debate y a nuevas acciones. Generalmente, se verifica este proceso dentro de una comunidad determinada, de tal manera que el grupo-video cataliza una necesidad y dinamiza a la comunidad; muchas veces son los especialistas que abren camino a la infraestructura video. Una de las experiencias más interesantes de que se tiene noticia, es la que realiza el Medienzentrum Fuhlsbuettel de Hamburgo, que financiado con aportes de sus propios miembros, trabaja con grupos organizados del distrito de Fuhlsbuettel sobre temas que les preocupen; a partir de ahí conciben juntos el video y realizan conjuntamente el montaje.

En Chile, donde se halla muy difundido este tipo de video, generalmente el grupo comunitario no participa del montaje, sí del contenido, debido casi siempre a la escasez de recursos. El grupo-video aporta la técnica y el montaje.

Para algunos analistas y sostenedores de esta tendencia del video-comunitario, ella apunta a una opción por la práctica colectiva, que buscaría una cierta objetividad frente a la materia, con carácter alternativo o intención alternativa frente a la TV y los medios oficiales, cuestión que ciertamente llama a la discusión, como toda división categórica.

Entiendo que la idea que subyace es la de funcionalidad e inserción en un uso determinado por generación colectiva, en donde emisor sería igual que receptor (no en sentido individual sino en sentido de interés grupal), pero convengamos que aparece

como una postulación insuficientemente desarrollada.

## VIDEO - DOCUMENTAL EN CHILE

Si revisamos los video-documentales exhibidos en los anteriores Festivales Franco-Chilenos de Video y en los circuitos de exhibición alternativos, nos encontramos, por una parte, frente a una gran cantidad de producciones, la que se debe, sin duda, a la accesibilidad de la tecnología video (en sus diversos formatos), lo que ha permitido la formación de grupos, organismos y empresas que se dedican al documental, con distintos fines.

Por otra parte, se observan diversas líneas de trabajo, las que se pueden diferenciar a partir de la estructura audiovisual, de la posición del realizador (individuo o grupo) frente a la obra y al destinatario, de las líneas de continuidad o no respecto a la tradición documental. Se pueden distinguir al menos 4 líneas de trabajo, las que pueden conectarse o entrecruzarse en más de un video:

a) *Continuación de la tradición del cine documental*: aquellos documentales que siguen la tradición cinematográfica según las ideas de Flaherty, Grierson, Ivens, Bravo, Di Lauro-Yankovic, con una estructura más clásica que privilegia la presencia del autor, que establece una mirada sobre un hecho o un personaje, como en el caso de "Santiago Blues", o en otra vertiente, los videos con sentido didáctico, como los producidos en organismos de la Iglesia Católica (Vicaría

Pastoral Juvenil, por ejemplo), en universidades (Promav, UC), centros privados (ECO, etc.) o productoras independientes especializadas como Aquisgrán.

En éstos, el montaje ocupa un lugar importante, como un recurso para estructurar un texto destinado a desarrollar cierta tesis personal para develar un fenómeno o un objetivo comunicacional.

b) *Video-memoria*, que hace uso de las cualidades tecnológicas antes descritas del video, para acercarse, colaborar o servir a las ciencias sociales.

No es raro encontrarse con videos que plantean no sólo una tesis metodológica de la ciencia con la que se conecta, sino también una tesis personal. Numerosos son los documentales de este tipo: "Mecánicos", "Blanca Azucena", "Margarita Acuña", "Viva Cartagena", "Carrete de Verano".

El video desarrolla un proceso que demuestra la tesis, con empleo de técnicas de encuesta casi siempre y rara vez con un montaje creativo, sino que generalmente como recurso de síntesis, o de unión entre fragmentos, tratando que los fragmentos se apeguen al transcurrir de tiempos reales.

Se incluyen aquí los video-reportajes, con carácter alternativo y de interés coyuntural o de registro para una documentación socio-política, como es el caso de "Somos más" que registra una manifestación de mujeres en Providencia, o los trabajos documentales de ICTUS.

c) *Video que se plantea comunitario alternativo*: que guarda las características y aspiraciones descritas anteriormente; es una forma que ha podido desarrollarse fundamentalmente por la tecnología propia del video. Indudablemente, su efectiva evolución futura va a depender de las condiciones económicas y socio-políticas como también de los trabajadores-video, de los grupos-video y de las propias comunidades por desembarazarse de la intromisión de la TV, que incrusta en las mentes no sólo formas televisivas sino también una manera arquetípica de verse y ver, como se puede vislumbrar en muchos de los videos comunitarios-alternativos. Quizás una apropiada crítica estructural en la concepción del video, y no sólo de contenido o tema a tratar, puede hacer avanzar a esta forma documental. De hecho, aparece como una línea que hoy vive un período de intensa discusión teórica sobre su definición.

Numerosos son los organismos que desarrollan esta línea de trabajo, entre ellos ECO, Vicarías Pastoral Obrera y Juvenil, entre otros.

d) *Video -a partir- de realidades*: En esta línea encontramos una serie de videos que pueden encontrar cierta familiaridad con el video-documento que han desarrollado los videastas franceses, no exento de un intento experimentalista, destinados a intervenir sobre el material mismo, con la tecnología video como registros parciales y necesariamente individuales de "realidades", como algunos trabajos de Juan Forch, por ejemplo. Esta práctica se funde a veces con

el video-arte, cercana un tanto (quizás más de lo que creemos) con lo postulado por los realizadores del llamado cine-puro (Alemania, década del 20: Eggeling, Richter, entre otros), en cuanto al funcionamiento de imágenes construidas o reales desprovistas de historia o cualquier lastre de otro arte, y con lo expuesto por los cineastas de la "avant-garde" (primera vanguardia francesa de los '20), que buscaban la expansión de la imagen como develadora de realidades.

Generalmente estos trabajos, a diferencia de los anteriores, se estructuran en duraciones

breves de tiempo, donde el recurso del montaje se privilegia, pero ya no tan sólo un montaje del corte, sino también de la incrustación y otras técnicas del video. Es una línea aún poco desarrollada y que tiene dificultades de acceso a la tecnología, por lo que no podrá rebasar su ámbito de emisores minoritarios.

#### *Finalmente*

Será necesario avanzar en la definición de estas líneas de trabajo, o refutarlas, puesto que ellas están señalando campos propicios

para el video documental en nuestro país. Así también, creo que esta reflexión no debe desconectarse con la discusión en torno a la relación video-realidad, video-articulación espacio tiempo, video-géneros video y video-otros medios audiovisuales.

Maipú, octubre1986