

El corto-documental. Una aproximación al código estético

Eje temático: Comunicación, cultura y poder

Autor: Emilia Pugini Reta

Correo electrónico: mepugnireta@gmail.com

Resumen

Siguiendo los lineamientos del VI Encuentro Panamericano de Comunicación, es posible afirmar que existe un nuevo ecosistema comunicacional donde protagonistas, hacedores y analistas intercambian sus funciones. Es así que surge la necesidad de plantear el siguiente trabajo desde el campo de la comunicación audiovisual, enfocando el análisis en ciertos productos culturales, los cortometrajes documentales.

El objetivo general de este trabajo es conocer si existe un código estético propio de los corto-documentales que incursionan en la temática del graffiti.

La referencia inicial y principal que guía el proyecto es la siguiente definición de Pineda Amo (2007):

En una época de desconfianza y sospecha, de ambigüedad y auto-reflexión, el legado más importante del Documental al cine actual es su propio código estético. Su *found footage*, su cámara en mano, sus entrevistas, sus archivos...su textura. Una textura y estilo que baña gran parte del cine más valioso e innovador de hoy, y cuya influencia, con toda seguridad, seguirá vigente en el audiovisual del futuro próximo. (p. 111)

Según este autor, los elementos que componen el código estético del documental se han ido conformando a lo largo de la historia del género, desde Grierson hasta el falso documental, nutriéndose de las obras que forman parte tanto de la no-ficción

(documentales, cine-ensayo, falsos documentales) como de la ficción, y persisten en los productos audiovisuales actuales.

A las reflexiones de Pineda Amo se suman las aproximaciones de Rocha Saraiva (2003), las profundas reflexiones que realiza Birri (2007) en “Soñar con los ojos abiertos”, las descripciones de Comella Dorda (2009), junto a otros autores.

Estos aportes bibliográficos permiten enunciar y describir los elementos del código estético:

1. Cámara
2. Entrevistas
3. Narrador
4. Material de archivo
5. *Found footage*
6. Documentación gráfica
7. Grabaciones caseras
8. Elementos performativos
9. Dramatización

Cabe aclarar que la presente ponencia corresponde a un avance de la Tesis de Maestría en Comunicación Audiovisual de la Universidad Católica Argentina que la autora está realizando en el transcurso de este año. Por esta razón, no se incluirá en esta presentación el análisis del corpus.

Punto de partida

La presente comunicación se inserta en el marco de la Tesis de Maestría en Comunicación Audiovisual de la Universidad Católica Argentina que la autora está realizando en el transcurso de este año. El objetivo de ese trabajo es conocer si existe un código estético propio de los cortometrajes documentales que incursionan en la temática del graffiti.

Ahora bien, el propósito de esta ponencia es recorrer las definiciones teóricas y metodológicas que conformarán el corpus de la tesis mencionada.

La referencia inicial y principal que guía el proyecto es la siguiente definición de Pineda Amo (2007):

En una época de desconfianza y sospecha, de ambigüedad y auto-reflexión, el legado más importante del Documental al cine actual es su propio código estético. Su *found footage*, su cámara en mano, sus entrevistas, sus archivos...su textura. Una textura y estilo que baña gran parte del cine más valioso e innovador de hoy, y cuya influencia, con toda seguridad, seguirá vigente en el audiovisual del futuro próximo. (p. 111)

Según este autor, los elementos que componen el código estético del documental se han ido conformando a lo largo de la historia del género, desde Grierson hasta el falso documental, nutriéndose de las obras que forman parte tanto de la no-ficción (documentales, cine-ensayo, falsos documentales) como de la ficción, y persisten en los productos audiovisuales actuales.

A las reflexiones de Pineda Amo se suman las aproximaciones de Rocha Saraiva (2003), las profundas reflexiones que realiza Birri (2007) en "Soñar con los ojos abiertos", las descripciones de Comella Dorda (2009), junto a otros autores que se citarán oportunamente.

Estos aportes bibliográficos permiten enunciar los elementos del código estético:

1. Cámara
2. Entrevistas
3. Narrador
4. Material de archivo
5. *Found footage*
6. Documentación gráfica
7. Grabaciones caseras
8. Elementos performativos
9. Dramatización

Las preguntas que conducen este trabajo son:

¿Existe un código estético propio de los corto-documentales que incursionan en la temática del graffiti?

¿Cuáles son los elementos más utilizados de ese código?

¿Cuál es el uso de esos elementos?

¿Con qué objetivo se recurre a ellos: para construir realidad, objetividad, indicar transparencia de los datos incluidos?

¿Los realizadores proponen una estética a través de dichos elementos?

¿Cómo están organizados los elementos y recursos del lenguaje audiovisual? ¿Qué movimientos de cámara imperan? ¿Qué se busca con ello?

¿Aparecen en escena los realizadores?, ¿cómo es esa aparición y cuál es su objetivo?

Acerca de los corto-documentales y los elementos del código estético

Tal como ha ocurrido en otras tesis de la Maestría en Comunicación Audiovisual de la Universidad Católica Argentina, la autora considera pertinente abordar temáticas relacionadas con el género que ha aprendido y profundizado durante el cursado. En este

caso, busca realizar acercamientos teóricos a través del análisis de los cortometrajes, específicamente documentales.

La bibliografía abunda en relación a largometrajes documentales, más no en el caso de los cortos, es por ello que se ha tomado como referencia aquella relacionada con los primeros y, dentro de las posibilidades, se la ha aplicado al objeto de estudio señalado.

Rea e Irving (1995) señalan como punto cumbre del cortometraje el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y apuntan:

Surgió en Francia una nueva ola de realizadores. La gran tradición de los documentales empujó a dichos realizadores hacia una nueva expresión artística, los cortometrajes documentales. Las posibilidades estilísticas de los documentales –rodaje en localizaciones, sonido directo y cámaras portátiles- contribuyeron... (p. 412)

Muchos productores “han utilizado el formato corto para mostrar las nuevas técnicas e ideas artísticas o, simplemente, para atraer el interés del público”. (Rea-Irving, 1995, 409). No se puede pasar por alto que las primeras películas de Thomas Alva Edison y los hermanos Lumière de alrededor de 1890 fueron cortometrajes. Un poco más allá en la historia, los largometrajes pasaron a ser el formato dominante, impulsados por Griffith y “los estudios de cine [que] relegaron los cortometrajes al papel de relleno en las producciones cinematográficas. [Pero] hubo algunas excepciones” (Rea-Irving, 1995, 410). En 1913, Sennett y Chaplin produjeron cortometrajes cómicos, y desembarcaron en el cine los movimientos artísticos librados por la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa y el corto se vivió como una zona de experimentación. Así lo hicieron Eisenstein, Pudovkin, Lang y más.

Fue importante también la incorporación del sonido a los registros visuales y la producción de “ensayos cortos de personajes famosos hablando o cantando a pantalla” (Rea-Irving, 1995, 411).

La televisión, sostienen Rea e Irving (1995) influyó en el cortometraje, y los cambios culturales y sociales vividos en la década del `70 intensificó la proliferación de realizadores independientes, que se vieron favorecidos por los formatos de 8 y 16 mm. Según los autores estadounidenses, el cortometraje sobrevive en las escuelas de cine, en los festivales de cine, y la autora agrega, gracias a las nuevas tecnologías.

Entendido lo anterior, se ensaya aquí una definición de documental. Primero se lo define por oposición a la ficción, que en lugar de recrear situaciones utilizando escenarios, actores profesionales, estudios, registra circunstancias, protagonistas, y entornos reales. Segundo por “la vocación “clásica” del documental, es decir, representar la realidad con la mínima mediación posible” (Pineda Amo, 2007, 103), una realidad sin ser manipulada ni dirigida como en el cine de ficción, siempre buscando la ansiada y discutida objetividad. Tercero y último, se define al documental por su desarrollo histórico.

Grierson (1932) en los principios expuestos en “Postulados del documental”, brinda las pistas iniciales y fundacionales para identificar el género:

- La posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital (...). El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo;
- ... El actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo;
- ... Los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (...) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. (...). Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor (p. 135)

Este documentalista agrega acerca del documental que “en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo” (Grierson, 1932, 136).

Grierson rescata de Flaherty su manera de mostrar los postulados que allanan el camino de este género: “El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo (...). Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella” (Grierson, 1932, 136).

Mas, no deja de lado a productores como Ruttman, y agrega que “inició la moda más actual de encontrar el material documental en el propio umbral: en hechos que no poseen para su recomendación la novedad de lo desconocido, o el romance del salvaje noble en un paisaje exótico” (Grierson, 1932, 138).

Cabe agregar estas últimas consideraciones para terminar de explicitar el punto de partida. Luego de 110 años de historia de este género, es insoslayable enunciar, de la mano de Pineda Amo, que existe un cuestionamiento acerca de “una inocente búsqueda de filmar la ‘realidad’, cuya aspiración de la objetividad no tiene cabida en la contemporaneidad” (Pineda Amo, 2007, 101). Por su parte, Fernando Birri, en las oraciones iniciales de su libro “Soñar con los ojos abiertos”, deja en claro la relación continua entre ficción y documental: “El Nuevo Cine Latinoamericano (...) nunca estableció un *divorcio aquarum*, una separación de aguas entre ficción y documental” (Birri, 2007, 18)

Se trata entonces de una selección de esa “realidad” y de explicitar esa selección. El trabajo de esos documentalistas consiste, siguiendo a Prelorán y a Birri, en compartir la cotidianeidad de y con el protagonista de la película. Conocer sus movimientos, identificarse con alguna de sus problemáticas y evitar, constantemente, que por mostrar “lo diferente”, como señala Buen Abad Domínguez, se caiga en el “peligro moralista de concluir en la superioridad” (Buen Abad Domínguez, 2001, 77).

Luego de esta breve referencia a la definición de cortometrajes documentales, se presentan a continuación los elementos que conforman el código estético:

1. Cámara

Respecto a la cámara, Luciana Dadone (2010) asegura que “en cine (...) la posibilidad de variar la posición de la cámara para seguir el desarrollo de la acción y resaltar distintos aspectos de la escena, le da un nuevo nivel de significado al encuadre” (Dadone, 2010, 18).

En este trabajo se analizará, siguiendo a Marcel Martin (2005), la “función creadora de la cámara”, es decir los encuadres, el uso de los planos, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, y sus funciones y sentidos, buscando la identidad de los cortodocumentales acerca del graffiti.

“Este análisis (...) constituye un estudio práctico de la imagen, entendida como un elemento básico del lenguaje cinematográfico” (Martin, 1995, 61).

2. Entrevistas

Juan Chiesa se pregunta “¿cuál debe ser (...) la posición del entrevistador? (...) Debe decidirse si (...) será un sujeto parte o voz tácita. Esta primera decisión determina no sólo la forma de la pregunta sino que exige un ejercicio en la respuesta” (Chiesa, 2010, 6).

Las entrevistas son el material que se utiliza para citar el testimonio del personaje. Al respecto Chiesa apunta “una cita, (...), es un fragmento de expresión humana, a menudo escrita u oral, que ha sido insertada en otra expresión humana” (Chiesa, 2010, 2). Se puede agregar aquí que la cita también aparece en los productos audiovisuales como testimonio utilizando el recurso voz en off.

Al respecto Barnouw detalla uno de sus usos prácticos:

Kamei invitó a oficiales japoneses de diverso rango a que explicaran ante la cámara cómo habían alcanzado (...) victoria (...). De vez en cuando Kamei se apartaba de ellos para hacer que la cámara recorriera los devastados campos de batalla y las ruinas (...) (p. 117).

En *Problemas domésticos* (1935) de Anstey y Elton “en lugar del comentarista o narrador, (...), aparecían como voceros los propios moradores de los miserables barrios”, haciendo referencia a que se mostraban con claridad los “valores potenciales de este recurso” (Barnouw, 1998, 86).

Otro apunte del uso de este recurso lo da la descripción de Barnouw de una de las escenas de *Compañero* (1975) de Martin Smith:

Vacilando en su narración ante la cámara y aparentemente próxima a sufrir un desmayo, la viuda por momentos se detenía antes de continuar su relato. La cámara se mantenía fijamente ante ella para consignar una de esas “cruelles” intrusiones de la cámara en la aflicción, intrusiones que a veces ofrecen momento inolvidables. (p.263)

3. Narrador

O “voz de Dios” hace referencia a las narraciones que se agregan con una voz en off. A veces se puede identificar al narrador en primera persona, tal como señala Comella Dorda (2009), o pueden ser voces abstractas, serenas, con autoridad, dependiendo del objetivo del realizador.

4. Material de archivo

Nel Escudero señala que “usar material de archivo es, en principio, ahorro potencial de tiempo y dinero. (...). A veces resulta más caro (...), porque, dejando aparte el insustituible material histórico, la cuestión es si vale la pena adquirir un plano o rodarlo” (Escudero, 2000, 56). De todas maneras, Barnouw menciona el uso de este elemento en Alemania de la década del '50, donde la relevancia del depósito de películas fomentaba la actividad de los archivos, su clasificación y conservación. La pareja de realizadores Thorndike utilizaba “como prueba masas de material de archivo con imágenes congeladas, inexorables flechas, recortes, fotografías y mapas” (Barnouw, 1998, 160).

Por su parte, Rocha Saraiva, en la reseña que realiza de *Ilha das Flores* (Furtado, 1989) señala que “una imagen de archivo (...) tiene la fuerza del testimonio, del “eso fue así”, del documento” (Rocha Saraiva, 2003, 397).

5. *Found footage*

William Wees realiza un acercamiento a la definición de este elemento del código estético y es taxativo al decir que utilizándolo se produce de una manera y otra, un nuevo sentido (Wees, 1998). Agrega que “es característico de muchas películas de *found footage* que las imágenes tengan su origen en una variedad de fuentes distintas y que se yuxtapongan para crear montajes que revelen implicaciones nuevas” (Wees, 1998, 127). A veces se conserva el pedazo de película encontrado, otras veces se modifica el material con lejía, pintura, raspándolo, cortándolo. Material proveniente de películas históricas, grabaciones caseras, imágenes televisivas.

6. Documentación gráfica

Barnouw explica el uso inicial de este recurso y entre los precursores se encuentra a los estudios Disney, que alrededor de 1940, en sus películas de entrenamiento militar, incluyeron mapas animados. “Para representar la agresión que se expandía, se utilizó una tinta negra que fluía amenazadoramente a través de los mapas (...). Una secuencia animada mostraba un hemisferio sumido en la oscuridad y otro bañado por la brillante luz solar”. (Barnouw, 1998, 144).

Escudero, por su parte, agrega “todo el mundo acepta que de vez en cuando, en algunos documentales, haya que incluir (...) fotografías, estampas de pequeño tamaño, grabados, mapas o libros...” (Escudero, 2000, 106).

7. Grabaciones caseras

Comella Dorda (2009) rescata el quehacer de creadores que utilizan “imágenes familiares o *amateur* y las introducen entre otras que no lo son para aportar significaciones y funciones nuevas” (Comella Dorda, 2009, 7).

Este tipo de grabaciones tienen la forma de diario o de autorretrato, y “quien filma (...), vuelve a ser otro *voyeur*, (...) que quiere mostrar, dejar constancia visual, documentar modos de vida, ocupaciones...” (Comella Dorda, 2009, 8).

Finalmente, la autora española expone que el recurso está concebido para ser recibido exclusivamente en el ámbito donde fue generado (Comella Dorda, 2009).

8. Elementos performativos

El principal protagonista es Michael Moore, que “llevando en la mano su cámara, trata de ponerse en contacto con el presidente de la junta de GM (...) para invitarlo a que lo acompañe a dar una vuelta por Flint a fin de que pueda ver (...) lo que ocurre con la gente de la ciudad” (Barnouw, 1998, 301).

Pineda Amo brinda más detalles al respecto: “Moore es el protagonista, la voz y la opinión... (...). *Super-size me* (Morgan Spurlock, 2004) es el último ejemplo (...), donde el mismo cineasta intenta denunciar el fenómeno ‘fast food’ en EE.UU a través de la experimentación de los efectos de la comida ‘Mc Donald’ en su propia salud, y así mostrárselo al espectador” (Pineda Amo, 2007, 105).

Es decir, el director asume la película, y enuncia, desde su punto de vista, sus opiniones respecto de la temática seleccionada. Es performativo porque se lo ve intervenir, hablar a cámara, explicar y reflexionar en primera persona, mirando al espectador directo a los ojos.

9. Dramatización

Pineda Amo indica que se basa en la “reconstrucción de hechos reales ya ocurridos: los protagonistas actúan de sí mismos, reescenifican o reinterpretan un suceso” (Pineda Amo, 2007, 108).

Flaherty utilizaba este elemento de manera paradigmática, así lo señala Barnouw respecto a Nanuk, el esquimal: “hacia muchas décadas que los isleños de Aran no daban caza al tiburón gigante con arpones y desde pequeñas barcas; Flaherty contrató un experto para que les enseñara la antigua manera de hacerlo” (Barnouw, 1998, 88).

En “*La marcha del tiempo* (...) se empleaban secuencias de la vida real pero combinadas con dramatizaciones libres. No sólo sus participantes (...) volvían a representar los hechos, sino que también lo hacían actores profesionales (...)” (Barnouw, 1998, 110).

Es importante señalar que el uso de este recurso se relaciona con eventos pasados, que se reconstruyen, como el ejemplo que da Barnouw: “las reconstrucciones eran aceptables (...) en las obras de representación de juicios, en las cuales la precisa transcripción de las palabras podía suministrar una firme base documental” (Barnouw, 1998, 184). De todas maneras, lo anterior no se relaciona con las indicaciones que el realizador puede dar en rodaje a los protagonistas del documental.

A modo de cierre

Conocer, reconocer y caminar con cierta seguridad en el campo de las definiciones conceptuales resulta imprescindible en esta primera etapa del desarrollo de la tesis de Maestría. Pero más imprescindible es poder compartirlas y redefinirlas en el intercambio que este encuentro plantea.

El próximo paso será abocarse a los aspectos metodológicos y luego al análisis del corpus, esperando poder intercambiar resultados con otros investigadores, hacedores y protagonistas de la comunicación audiovisual.

Bibliografía

- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, Eric (1998). *El documental, historia y estilo*. Ed. Gedisa: Barcelona.
- Birri, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos, las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chiesa, Juan (2010) *La entrevista*. Apuntes de cátedra. Maestría en Comunicación Audiovisual. Buenos Aires: UCA.
- Colombres, Adolfo (1985) *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Comella Dorda, Beatriz (2009) De lo privado a lo público: cine familiar y cine documental en la España contemporánea. *Revista Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* (Sevilla), 5, 22-35.
- Dadone, Luciana (2010) *Composición*. Apuntes de cátedra. Maestría en Comunicación Audiovisual. Buenos Aires: UCA.
- Escudero, Nel (2000) *Las claves del documental*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- Feldman, Simón (2005) *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- González Requena (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Complutense.
- Grierson, J. (1932) *Postulados del documental*. En Romanera I Ramió, Joaquim, Alsina Thevenet, Homero (Eds.), *Fuentes y documentos del cine* (132-140). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, Roman (2005) *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- López Fernández, Ángeles (2007) Análisis del documento fílmico. *Revista Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* (Sevilla), 1, 20-58.

- Martin, Marcel (2005) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Mirra, Miguel (2001) *El documental en movimiento. Teoría, Metodología y Práctica del Movimiento de Documentalistas*. Buenos Aires.
- Pineda Amo, Cristian (2007). El documental como estética. *Revista Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* (Sevilla), 1, 101-112.
- Rabiger, Michael (1987) *Dirección de documentales*. Instituto Oficial de Radio y Televisión, Ente Público RTVE. Londres: Focal Press.
- Rea, P. W., Irving, D. K (1995) *Producción y dirección de cortometrajes y vídeos*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- Rocha Saraiva, Leandro (2003). *Ilha das Flores*. En Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) *Cine documental en América Latina* (396-399). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Wees, William (1998) Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* (Valencia), 30, 124-135.
- Zatanyi, Marta comp. (1999) *El documental en el próximo milenio*. La Fábrica Audiovisual, Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.