

Hago constar

Este es el texto introductorio del Taller de Guión y Dramaturgia que les prometí. Le pido a cada uno de ustedes que, por favor, apague el televisor, si está prendido, deje el casete sobre la mesa y no ponga todavía ese *cedé* que acaban de prestarle y que seguramente está ansioso por ver. Lo que quisiera es que tuviéramos una conversación, lo más sosegada posible, de tú a tú, sobre nuestros objetivos inmediatos. No como profesor y alumno, sino como dos amigos que por el momento no tienen nada que hacer y se cuentan las ocurrencias del día y sus respectivos proyectos para el fin de semana. Hago constar, por lo pronto, que este es un texto inconcluso y que ustedes no deben preocuparse, por ahora, de los problemas clásicos de la dramaturgia, ni de esas recetas infalibles y engañosas que ofrece Syd Field en su cómodo manual. En el aula, hasta donde lo exige el programa docente, yo intento despejar algunos de esos enigmas con cuatro o cinco recursos muy concretos: primero, reflexionando sobre la *Poética* de Aristóteles y sobre el ensayo de Alca que trata de Aristóteles y Brecht, incluido en *Dialéctica del espectador*; después, analizando en detalle *Casa de muñecas*, de Ibsen —ese prodigioso mecanismo de relojería de la dramaturgia tradicional—; luego, haciendo una lectura colectiva del ensayo de Eisenstein “Dickens, Griffith y el cine actual”, y por último, proyectando y debatiendo algunos clásicos del cine de ficción (entre los que siempre incluyo, del fondo disponible, un latinoamericano).

Se supone que ustedes, concentrados como están en la tarea de preparar vuestros primeros ejercicios prácticos, no tengan que encarar problemas que parecen ser privativos del cine de ficción. A Dziga-Vertov le irritaba oír hablar de *guiones* a propósito de los documentales, un género cuya función era, precisamente, “atrapar la

vida por sorpresa”, sin manipulaciones previas (*El hombre de la cámara* es una buena muestra de esa estética brutal).¹ Pero el ciudadano común y corriente no está solo ni vive en el desierto; más de un sociólogo ha observado que toda su vida se desarrolla en términos de una relación constante con instituciones de varios tipos (laborales, sociales, políticas...), lo que condiciona una conducta en la que se expresa, a la vez, cierta valoración de uno mismo y de los demás. Ahora bien, esa red de contactos –incluyendo el que se establece o puede establecerse con la Naturaleza– suele tener un carácter más o menos conflictivo, de modo que el documental que se ocupe de ella, aunque sólo sea de sus aspectos más comunes, no tardará en descubrir allí un núcleo *dramático*, porque donde hay conflicto, hay *drama*.² ¿Nos autoriza eso a hablar de la necesidad de un guión, de una manipulación consciente? ¿O sería más sensato rehuir un debate que amenaza con ser estéril y referirnos cautelosamente a la *preparación* del documental? (Advierto que no dejaría de ser una manera un tanto vergonzante de hablar de lo mismo, puesto que, en definitiva, *guión* quiere decir eso, *guía*.)

Lo que ahora nos reúne aquí, en el aula o el taller, es la necesidad de cambiar impresiones sobre los planes, estrategias y ajustes que nos parezcan más adecuados para cumplir nuestro objetivo en la primera fase del trabajo, que es valorar tanto la sinopsis (un vistazo crítico a nuestro tema) como la viabilidad de la investigación y la realización (pues como dice Orlando Senna, un guionista no es la persona que hace guiones, sino la persona que hace guiones que se *puedan* filmar). Alguna vez alguien, en un delirio esteticista, negó que el documental fuera una representación de la realidad y lo describió como un “poema visual”, la escueta presentación “de incidentes y emociones por medio de masas móviles, de variaciones de luz”; más sugestiva resultaría la observación de Rotha en el sentido de que, para el documentalista, “la apariencia de las cosas y personas es sólo superficial”, porque “lo que ocupa su atención es el significado oculto detrás de esa cosa o persona”.³ Se dice fácil, pero cabría preguntarse *dónde* se da –o más exactamente, *dónde* se *oculta*– ese significado: ¿En la imagen misma? ¿En esa misteriosa zona de contacto –ese espacio indefinible pero siempre cargado de significación– que se crea mediante el montaje?⁴ ¿O acaso en la relación

—que para muchos espectadores suele pasar inadvertida— entre imagen y banda sonora, incluyendo en ésta los silencios o bien las palabras del posible narrador o de los posibles entrevistados? Cada uno de ustedes tendrá que descubrirlo en la práctica y hacérselo *sentir*. Y es de esto, justamente, de lo que quería hablarles, de la capacidad de *sentir* y de *compartir* con otros esas sensaciones y sentimientos, que no tienen por qué estar divorciados de las ideas (en realidad, suelen tener como trasfondo ciertas ideas, de las que sacan buena parte de su fuerza expresiva). Dejemos para luego otras exigencias del curso: el panorama histórico del género, que nos ayudará a descubrir —de Vertov a Bazin, pasando por Flaherty y Grierson— el nexo entre las diferentes estéticas y las prácticas correspondientes; y por último, el análisis de los métodos de investigación (con énfasis especial en la elaboración de cuestionarios y en la realización de entrevistas...) Son herramientas imprescindibles —tomadas casi siempre del arsenal periodístico— que aportan información, técnicas, metodologías que no deben subestimarse y que pueden ser aprendidas sin mucho esfuerzo.

Pero ahora de lo que se trata es de conocer esa antena receptora y transmisora que son ustedes mismos, de ver cuál es su manera de *orientarse*, de situarse ante sus personales exigencias creativas y ante los rostros múltiples y cambiantes de esto que llamamos la vida real. Ustedes tienen unas cuantas ideas y centenares de imágenes en la cabeza, lo sé, pero ¿alguna vez se han preguntado cuántas de esas imágenes e ideas son realmente *suyas*? (Y con esto no quiero decir *creadas* o *inventadas* por ustedes, sino *transubstanciadas* por ustedes, lo que en términos profanos significaría que las *han hecho* suyas, que han *tomado posesión* de ellas.) Como no pienso aconsejarles que practiquen diariamente la meditación, porque no creo que tengan la habilidad ni el tiempo necesarios, me limitaré a sugerirles que *aprendan a mirar* o, más exactamente, a *observar*. Observar el mundo, observarse a sí mismos con la tranquila convicción de que detrás de la cámara que *mira* hay siempre un ojo que *ve* y que *decide*, acto seguido, cuál es la importancia de lo que ve (y por consiguiente de lo que *verán* después los espectadores). Lo que se espera de ustedes no es que exhiban vuestro dominio de la estética del videoclip —y doy por

descontado que han visto no sé cuántos centenares de videoclips o sus equivalentes en los últimos años—, sino que muestren lo mejor de sí mismos, aquello que está indisolublemente ligado a vuestra sensibilidad, a vuestra capacidad de decir —sin repeticiones ni tartamudeos— lo que sienten necesidad de decir, en suma, lo que ya se confunde con vuestro empeño de expresarse y comunicarse, por medios audiovisuales, de la manera más auténtica posible. ¿Significa eso que quizás ya estén ustedes listos para salir a la calle “con una cámara en la mano y una idea en la cabeza”? En absoluto. Significa que deben acostumbrarse a observar la realidad y a reflexionar sobre lo que ven, hasta que las visiones externas pasen a hacerse internas y queden vinculadas, trabadas con vuestra propia manera de sentir, como partes integrantes de la personalidad de cada cual. Pero como no es posible crear nada partiendo de la nada, es necesario que se asomen críticamente a la obra de aquellos que en su momento supieron hacer exactamente lo que ahora ustedes van a tratar de hacer. Los modelos que tenemos a nuestro alcance bastarán para comenzar ese ejercicio crítico.⁵ Así que vuelvo a pedirles, por favor, que apaguen el televisor o la videocasetera, que dejen a un lado ese *cedé* que están tan deseosos de ver, y que se dispongan a leer con calma lo que sigue, de principio a fin, aunque por momentos los aburra.

Sobre la observación creadora

Uno de los defectos del cine es que se está imitando constantemente a sí mismo, debido al mucho cine que ven los que hacen cine.

A. MONELLI

Si el arte tiene una función mimética —como postulaba Aristóteles— no es la de imitarse a sí mismo, sino la de imitar la vida, la de ser una representación poética o transfigurada de la realidad. Aunque estas nociones (imitación, representación, vida, realidad...) pueden interpretarse de distintas maneras, nuestro propósito aquí no es polemizar sobre ellas, sino sólo llamar la atención del estudiante sobre la necesidad de observar y conocer aquello que él mismo aspira a convertir en imágenes significativas. Los pintores

que se ejercitan dibujando torsos y manos del natural no sólo están aprendiendo a dibujar sino también a ver *con sus propios ojos* la realidad.

Observación y conocimiento

Una perogrullada: el conocimiento poético no es el conocimiento científico. Pero no hay duda de que el primer poeta que escribió una frase como “la *primavera* de la vida” o “las *perlas* de tu boca” había empleado, para llegar a esas imágenes, un método de conocimiento que es común a todas las ciencias no experimentales: la observación y la comparación. Bastó que el poeta, al observar la semejanza entre dos realidades diferentes (juventud y primavera, esmalte y perlas) trazara un signo de igualdad entre ellas, para que surgiera esa extraña forma de conocimiento que llamamos *metáfora*. Nada podía impedir, después de ese descubrimiento primario, que las síntesis emotivas y conceptuales fueran haciéndose cada vez más audaces. Quien lee hoy las “Nanas de la cebolla”, de Miguel Hernández (o se las escucha a Joan Manuel Serrat) no tarda en aceptar y entender esta sucesión de imágenes: “Al octavo mes ríes/ con cinco azahares,/ con cinco diminutas/ ferocidades./ Con cinco dientes/ como cinco jazmines/ adolescentes.”

Es muy significativo el hecho de que las ciencias no experimentales se conozcan también como “ciencias observacionales”. Pero el proceso de conocimiento que se inicia con la observación no concluye con ella. Por lo general, la observación reveladora no es más que el eslabón de una larga cadena de observaciones y conocimientos previos. Véase el caso de Eratóstenes, astrónomo y matemático griego residente en Alejandría que hace dos mil doscientos años calculó con pasmosa precisión la circunferencia de la Tierra. Habiendo leído que en el lejano pueblo de Siena, los 21 de junio al mediodía, un palo clavado perpendicularmente en el suelo no proyectaba sombra —lo contrario de lo que ocurría en su ciudad—, elaboró la hipótesis de la curvatura y redondez de la tierra como único modo de explicar el fenómeno satisfactoriamente. Luego, al medir la longitud de la sombra en Alejandría, en el momento preciso, dedujo que entre dicha ciudad y Siena había 7 grados (o meridia-

nos) de diferencia. Contrató entonces a un caminante para que midiera, paso a paso, la distancia entre ambos puntos (800 km) y, remitiéndose mentalmente a los grados de la circunferencia, concluyó que si 7 era a 800 como 360 era a X, el resultado de la ecuación—algo más de cuarenta mil kilómetros—debía ser la circunferencia de la Tierra. Notable puntería, sobre todo teniendo en cuenta que los únicos instrumentos de que dispuso Eratóstenes, como advierte Sagan, fueron “palos, ojos, pies, un cerebro y el gusto por la experimentación”.⁶ Podríamos añadir otros factores. Para que la observación genere conocimiento tiene que ser, como hemos visto, una observación *activa*, en la que intervengan la atención, la memoria, la información acumulada, la habilidad para hacer asociaciones y distinciones, la curiosidad intelectual... Esa operación reflexiva, que los griegos llamaron “dialéctica” y definieron como la capacidad del hombre para hallar “la unidad en la diversidad”, es a menudo escamoteada en las leyendas que nos hablan del origen de los grandes descubrimientos científicos. En ellas se subraya, sobre todo, el papel de la “casualidad”, de la intuición, de la revelación espectacular. Recuerden el manoseado ejemplo de Newton y la manzana, y el no menos citado de Arquímedes en su bañera. Se nos dice, en efecto, que Arquímedes descubrió el principio de la hidrostática que lleva su nombre —y que permite determinar el peso específico de los cuerpos— cuando “observó”, mientras tomaba un baño, que sus piernas sumergidas tendían a flotar, como si perdieran gran parte de su peso. ¿Por qué “observó” Arquímedes con tanta atención un fenómeno que, probablemente, había “observado” antes centenares de veces sin conducir a un hallazgo? Porque Hierón, rey de Siracusa, le había planteado un problema directamente relacionado con el peso de los metales: Arquímedes debía determinar si la corona de Hierón estaba hecha de oro puro o de una aleación de oro y plata. Con una condición: la corona debía quedar intacta. Es de suponer que el orgulloso Arquímedes, obsesionado por el desafío, le diera mil vueltas al asunto en su cabeza antes de entrar aquel día en el baño. Para que *asociara* el movimiento de sus piernas sumergidas con el problema que Hierón le había planteado tenía que saber de *contemano*, claro está, que el oro es más denso que la plata. Es decir, antes de entrar al baño, Arquímedes (al igual que Eratóstenes antes de iniciar su

pesquisa) tenía un problema que resolver –lo que hoy llamaríamos una “tarea cognoscitiva”– un número de conocimientos acumulados, una disposición intelectual favorable para interpretar ciertos hechos, una capacidad de abstracción que le permitió asociar al vuelo dos fenómenos diferentes entre sí para construir, con ellos, una *hipótesis de trabajo*. En efecto, puesto que el oro es más denso que la plata, una corona de oro puro que pesara, por ejemplo, una libra, debía tener menos volumen que otra del mismo peso, pero hecha de oro y plata, y por tanto la primera, al ser sumergida, debía desplazar un volumen menor de agua. Lo demás se reducía a llevar a cabo las operaciones necesarias para determinar y comparar los volúmenes de las coronas ideales y la coronal real. “Las nuevas ideas e inventos –apunta el científico argentino Luis F. Leloir, Premio Nobel de Química– se les ocurren a personas que están pensando constantemente en un problema.” Y añade: “El caso de Arquímedes en su baño puede tomarse como un ejemplo de descubrimiento por trabajo mental complementado con la observación.”⁷ Leloir subraya el hecho de que el científico, antes de que existieran las ciencias experimentales, debía confiar exclusivamente en la observación. Y es sabido que los descubrimientos de Darwin, por ejemplo, se basaron sobre todo en observaciones, aunque hay que apresurarse a aclarar que se trataba de observaciones *activas*, reguladas por ciertos principios intelectuales. En primer lugar, Darwin trataba de discernir, hasta donde le era posible, las *causas* y el *significado* de todo lo que observaba; en segundo lugar, lo hacía despojándose de todo prejuicio, de toda idea preconcebida. “Me esforcé constantemente –escribió en cierta ocasión– por mantener mi mente libre para poder rechazar así cualquier hipótesis, aunque me fuera muy querida, tan pronto como los hechos observados se opusieran a ella.”

Lo insólito y lo cotidiano

El proceso de conocimiento se asemeja, pues, a la exploración de un territorio desconocido, selvático; primero se avanza cautelosamente, observando un terreno del que virtualmente no se sabe nada; se valora casi a ciegas la magnitud de cada obstáculo; se corrige el rumbo por instinto cada vez que es preciso para seguir

avanzando; pero toda nueva observación hace surgir ideas, conjeturas, iniciativas basadas en la experiencia previa, es decir, afinadas y enriquecidas por un conocimiento ya adquirido en la práctica. Entonces las decisiones van haciéndose cada vez más fundamentadas, más conscientes; ahora es posible rechazar una alternativa, adoptar otra, rectificar el rumbo sobre la marcha, prever las dificultades... Es posible también no tomar las apariencias por realidades (esa rama en el suelo pudiera ser una culebra, esa plácida superficie arenosa pudiera ser un tremedal). Lo que al principio era un conjunto indiscriminado de imágenes y sonidos empieza a *individualizarse*; cada cosa adquiere poco a poco un sentido, un significado: se convierte en pista, aviso, señal o —en el momento de la pausa o el descanso— en objeto de contemplación estética, en espectáculo.

Pero no sólo se explora lo desconocido. Lo *demasiado* conocido —aquello que damos por descontado, que ya nos parece completamente “natural”— también puede mostrarnos facetas insólitas y nexos imprevistos. La observación *pasiva* tiende a crear lo que Víctor Schklovski llamaba “el automatismo de la percepción”: si estamos habituados a ver un rostro, un paisaje, una forma de conducta, un hecho social, suele ocurrir que dejemos de verlo, que nos limitemos a *mirarlo* sin reparar en sus peculiaridades o sus significados. De hecho, la vista resbala sobre la superficie de las cosas sin dejar ninguna huella en nuestra mente o nuestra sensibilidad. Compárese esa ceguera con la clarividencia del escritor inglés Henry Moore, quien repasaba a menudo su colección de huesos y piedras buscando en ellos las formas latentes de la materia bruta. Un guijarro que halló a la orilla del mar y que le recordó el muñón de una pierna amputada le sirvió de inspiración para una de sus más famosas esculturas. Comentaría años más tarde: “Dice Leonardo que un pintor podría encontrar la escena de una batalla en las manchas de musgo de una pared. Yo puedo decir que aquella piedra me proporcionó la idea que dio origen al Guerrero con Escudo.”⁸ Cuando nuestra actitud hacia el mundo circundante se ha hecho rutinaria, el único modo de restablecer la observación *activa*, de “romper el automatismo de la percepción” —lo que, según Schklovski, sería una de las funciones primordiales del arte— es

situarse ante la realidad con ojos de niño, como si todo lo viéramos por primera vez y todo suscitara nuestra curiosidad. El niño aporta espontáneamente su propio método de investigación cuando a la pregunta sobre el ser (“¿Eso qué es?”) añade, una vez obtenida la primera respuesta, la pregunta sobre el funcionamiento o el significado (“¿Cómo?” y “¿Por qué?”). El adulto hace lo mismo cuando, en un acto de madurez, empieza a descubrir incongruencias en lo que antes le parecía razonable o normal. Brecht llamó *distanciamiento* al efecto capaz de estimular esa actitud crítica y reflexiva ante la obra artística y, por extensión, hacia los comportamientos individuales y sociales. Pero esta es otra historia, así que volvamos al tema añadiendo que para Brecht el disfrute de la obra artística presuponia, tanto en los productores como en los receptores, el entrenamiento de la mirada: “La observación del arte –dijo– únicamente puede conducir a un auténtico disfrute si hay un arte de la observación.”⁹

El trabajo de dos notables cineastas puede servirnos para ilustrar los modos de abordar la realidad que hemos venido esbozando. Se trata de dos experiencias muy distintas: la de Robert J. Flaherty en la realización de *Nanook, el esquimal* (1922), y la de Joris Ivens en la de *El puente* (1928) y *Lluvia* (1929).¹⁰

Experimentar y contemplar I: el caso Flaherty

Flaherty era, de hecho, un explorador del Ártico. Vivió en el Polo Norte durante varios años, entre 1910 y 1916. Pasaba largos meses alejado de todo contacto con el resto del mundo, acompañado sólo por esquimales. Conviviendo con ellos, llegó a conocerlos y respetarlos. En uno de sus viajes llevó una camarita de cine que había aprendido a manejar en pocas semanas, como aficionado, y en sus ratos libres filmó por primera vez a los esquimales. El resultado, según nos cuenta él mismo, fue mediocre. Tal vez se trataba de meros apuntes de la vida cotidiana (un esquimal con su arpón, otro conduciendo un trineo, una familia entrando o saliendo de su iglú...), el tipo de escenas, en fin que los *travelogues* o cortos de viaje mostraban como álbumes de costumbres exóticas y curiosidades etnográficas. Un día Flaherty filmó su propio barco a punto

de hundirse, mientras iba siendo desmantelado por la tripulación; otro, logró filmar en las islas Belcher una cacería de morsas. Confiado en que esos materiales, por lo menos, podían servir de núcleo para un buen documental, Flaherty regresó a Nueva York y se dio a la tarea de editarlos. Pero entonces ocurrió lo imprevisto: cierto día, por un descuido suyo, el negativo cogió fuego; en cuestión de minutos quedaron reducidos a cenizas treinta mil pies de película y varios meses de trabajo. Sólo se conservaba la copia de edición. Tratando de conseguir apoyo financiero para reanudar el proyecto, Flaherty la mostró y volvió a ver tantas veces que llegó a una conclusión desoladora: el filme no servía; y no servía, sencillamente, porque no tenía eje, porque estaba desarticulado. "Me di cuenta —contaba años después— de que la razón del fracaso consistía en que todo era muy episódico. Y me dije que si lograba, por medio de un *solo* personaje, tipificar a los esquimales (tal como yo, durante tanto tiempo, y tan a fondo, los había conocido), entonces sí el resultado valdría la pena."

Volvió, pues, al Ártico, pero ya no como explorador, sino como cineasta. Llevó consigo cámaras, película virgen, equipos de revelado y una pequeña planta eléctrica para poder imprimir y proyectar allí mismo los materiales, a medida que se iban filmando. La idea no era sólo estar en condiciones de corregir el trabajo sobre la marcha, repitiendo planos cuando fuera necesario, sino también —y sobre todo— suscitar el interés de los propios esquimales haciéndolos copartícipes del proyecto, colaboradores espontáneos y creativos del proceso de elaboración y de rodaje.

Aunque al principio —cuenta Flaherty— Nanook y su gente se sentían extrañados de que el hombre blanco quisiera retratarlos a *ellos* —las cosas más comunes y corrientes del mundo—, bastó que yo echara a andar el proyector y les mostrara el resultado de las primeras filmaciones para convertirlos a mi causa. Quiso la suerte que lo primero que rodáramos fuera la cacería de morsas, que muchos de los más jóvenes, entre los allí presentes, no habían visto nunca. Jamás olvidaré la noche en que se proyectó sobre una sábana blanca de algodón colgada en mi cabaña. El auditorio —hombres, mujeres, jóvenes y niños desparramados por el suelo— se olvidó por completo de que lo que se estaba desarrollando ante ellos, sobre aquella sábana, era una película. Chillaban, daban alaridos, y cuando aparecían aquellos cuatro

bravos luchando a brazo partido con la morsa, saltaban para alertarlos ante el peligro. Fue, para decirlo en términos comerciales, un mazazo. Desde ese momento, todos me apoyaron como un solo hombre.

No es nuestra intención analizar aquí los métodos de trabajo o los recursos expresivos utilizados por el cincasta. Sólo nos proponemos describirlos para subrayar la importancia de la observación y la reflexión en el conocimiento de la realidad. Pero conviene no pasar por alto los objetivos de la búsqueda. Flaherty sabía tanto o más que cualquier antropólogo de su tiempo sobre la vida y costumbres de los esquimales. Pero no era un antropólogo. Era un artista. Sus decisiones creativas (el tratamiento dramático de la historia a través de un personaje protagónico) y sus métodos de trabajo (encaminados a ganar el interés y el apoyo de sus "personajes") se orientaban hacia la búsqueda de una comunicación eficaz, emotiva, tanto en el proceso de producción como en el de recepción de su mensaje. El valor antropológico del documental se daba por descontado. Flaherty tenía, como hemos visto, una vasta información, conocimientos profundos y de primera mano sobre la realidad que quería expresar; pero una cosa es *saber* y otra saber *transmitir* lo que se sabe; una cosa es comunicar información y otra comunicar experiencia; una cosa es mostrarnos un hecho y otra revelarnos un drama. Y lo cierto es que la *verdad* de aquellas vidas y aquel medio no estaba en los hielos perpetuos, ni en los trincos, ni en los iglús, ni en las morsas: estaba en las vicisitudes, los esfuerzos, la dramática lucha de aquellos hombres y mujeres para sobrevivir en un medio ferozmente implacable. Esa sutil diferencia entre *realidad* y *verdad* está en el centro mismo de casi todos los grandes documentales: el buen documentalista —como cualquier otro creador, por lo demás— busca la realidad en las apariencias pasando de la superficie al sentido de las cosas para llegar por esa vía, a la verdad del ser humano.¹¹

Experimentar y contemplar II: el caso Ivens

Joris Ivens vivía en Amsterdam y tenía poco más de veinte años cuando vio por primera vez *Nanook, el esquimal*. No le llamó especialmente la atención. Interesado sobre todo en el cine documen-

tal de vanguardia, admirador ferviente de Ruttmann, Clair, Cavalcanti y Pudovkin, consideró aquel filme, según su propia confesión, "como algo aparte": no era ni un experimento estilístico, ni un *travelogue*, ni un verdadero documental; era, simplemente, una película "sobre personas reales cuya vida se desarrollaba en lugares distantes..." El joven Ivens distaba mucho de ser el espectador ideal para aquel dramático testimonio: estaba acostumbrado a pensar, casi exclusivamente, en términos de luces y sombras, movimientos y encuadres... Venía de una familia de fotógrafos. Su abuelo había sido retratista; su padre tenía una cadena de tiendas de efectos fotográficos y, para dejarlo algún día al frente del negocio, lo mandó a Alemania a estudiar fotoquímica y óptica; como parte de su entrenamiento, Joris, además, trabajó en una fábrica de lentes y en otra de cámaras. Pero su pasión era el cine. De regreso a su país, fundó con unos amigos un cine-club. Por las noches se llevaba las películas a su casa para estudiarlas, con un visor, cuadro por cuadro.

Había en Rotterdam, sobre el río, un viejo puente de metal destinado al tráfico de trenes; cuando la navegación fluvial lo requería, el puente se abría en dos mitades para dejar pasar los barcos. Ivens decidió filmarlo. Quería hacer un "estudio de movimiento" y poner a prueba su sensibilidad y sus conocimientos profesionales. Provisto de una autorización y eventualmente, de una cámara, se instaló en el puente todo el tiempo que le dejaba libre su trabajo habitual. Pasaba horas observándolo. Llegó a conocer sus movimientos y mecanismos tan bien como las palmas de sus manos: el paso de los barcos y los trenes, las grandes hojas de metal que se abrían como fauces, impulsadas por enormes contrapesos; las ruedas que giraban; los cables tensos que vibraban bajo la densa capa de grasa... Poco a poco empezó a advertir en aquellos movimientos, mil veces repetidos, las variantes y matices que escapaban al ojo no entrenado: formas, ritmos, tonos, contrastes, una sombra fugaz sobre el hierro, un súbito reflejo sobre el agua, el extraño tejido que los distintos elementos formaban entre sí, su curiosa relación con el objetivo de la cámara, que tendía a aislarlos cuando lo que él buscaba, por el contrario, era integrar en cada encuadre y cada plano la dinámica total del ambiente, las relaciones

entre cuerpos sólidos, líquidos y gaseosos, entre curvas y rectas, luces y sombras, altura y profundidad que constituían, para él, aquella realidad fascinante. De esa experiencia extrajo Ivens una lección imborrable: "Aprendí con *El puente* —cuenta en sus memorias— que la observación detenida y creativa es la única forma de asegurarse de haber elegido, recalcado y extraído, al máximo posible, la riqueza de la realidad que se tiene delante."

Basado en un método "rígido y analítico" de observación y filmación, *El puente* podía considerarse un ejercicio de "prosa cinematográfica".¹² Ahora Ivens se proponía algo totalmente distinto: un "cine-poema", un filme "de atmósfera" donde el propio asunto impusiera la línea argumental y obligara a descubrir, sobre la marcha, los principales nudos estéticos y dramáticos. La idea no podía ser más simple: se trataba de "mostrar el rostro cambiante de una ciudad, Amsterdam, durante un chubasco". ¿Un chubasco? En realidad, *decenas* de chubascos (que el montaje se encargaría de unificar), puesto que la cámara tendría que estar donde quiera que lloviera y en distintos momentos del aguacero, para poder registrar, con todos sus matices, "el rostro cambiante de la ciudad". Ivens formó con sus amigos toda una red de centinelas, vigías e informantes que corrían al teléfono para avisarle cada vez que aparecían señales de lluvia en el vecindario. Él, por su parte, no se separaba nunca de la cámara. "Vivía con ella a mi lado —dice— y cuando me acostaba la ponía sobre la mesa de noche, de modo que si al despertar estaba lloviendo, podía filmar la ventana de mi cuarto desde la misma cama." Así, se acostumbró a acechar lo imprevisto y a filmarlo de manera instantánea, sin confiar en que otro día quizás se presentara una ocasión más favorable. Cierta vez, en la plaza central de Amsterdam, vio a tres niñas que brincaban sobre los charcos protegiéndose de la llovizna con una capa; dudó un instante pero luego, movido por la oscura intuición de que nadie se moja dos veces en el mismo chubasco, hizo funcionar su cámara: aquellas niñas, se dijo, nunca volverían a cruzar aquella plaza bajo la misma luz, ni con la misma capa, ni saltando de la misma manera sobre los mismos charcos. En la cambiante fisonomía de la ciudad había, sin duda, rasgos únicos e irrepetibles que contribuían a darle a su retrato un toque decisivo de autenti-

cidad o, si se prefiere, la aureola legítima del *documental*. No sin razón Vertov llamó "cine-documento" a toda imagen auténtica de la vida registrada por la cámara. Pero una vez más conviene tener en cuenta el carácter *activo* de la observación y el soplo *artístico* que, a través de ella, se introduce en el objeto observado. Como simple "documento", *Lluvia* podría ser resumida en dos palabras que no añadirían nada nuevo a lo ya contenido en la idea original. De hecho, Ivens la ha descrito así:

La película empieza con un sol claro sobre las casas, los canales y la gente en las calles. Se levanta un viento ligero y las primeras gotas de lluvia salpican en los canales. El chubasco se desencadena y la gente aprieta el paso protegiéndose con capas y paraguas. La lluvia termina. Caen las últimas gotas y la vida urbana vuelve a la normalidad.

Es obvio que ese hilo narrativo responde a los más puros cánones de la dramaturgia clásica: el chubasco se anuncia, comienza, se intensifica y termina, diseñando así, en su monótona trayectoria, la infalible estructura del drama tradicional. Pero hay una diferencia notable, que el propio Ivens se encarga de subrayar cuando dice que aquí la intención no era tanto narrativa como plástica y que los actores del filme eran "la lluvia, las gotas, la gente mojada, las nubes oscuras, los reflejos brillantes moviéndose sobre el asfalto..." Esa intención y semejantes personajes le planteaban serios problemas técnicos y expresivos. Por lo pronto, ¿cómo filmar la lluvia? Nadie lo sabía; en cuanto empezaba a llover, todos los camarógrafos sensatos dejaban de filmar. Y, yendo aún más lejos, ¿cómo filmar el *ambiente* de lluvia, la inminencia y la secuela de un chubasco? Ivens había observado que *antes* de llover, la luz ambiental tenía una calidad intensa, dorada y envolvente, mientras que *después* se tornaba amarillenta, soporífera y extraña... Tal vez fuera ese contraste sombrío el que le sugirió la posible dramaturgia o, al menos, la tesitura emocional de aquel mínimo drama cotidiano. Recordó los versos de Verlaine: "Llueve en mi corazón/ como en el corazón de la ciudad", y transpuso al lenguaje visual esa vaga melancolía repitiendo, aquí y allá, movimientos lentos y pesados (goterones oscuros que rodaban por el cristal de una ventana) e imágenes de forzosa quietud o desamparo (pájaros girando en círculos contra un cielo plomizo, pájaros inmóviles en

un ambiente saturado de humedad). Ésta era, sin duda, la película de un "artista del lente", más interesado en descubrir la secreta belleza de espacios y volúmenes que la reacción de las personas ante un suceso de la vida cotidiana.

Ivens admitió que había perdido de vista el "contenido" al subordinarlo todo a la función estética, pero añadió que se trataba de una etapa necesaria en el proceso de su formación técnica y artística. "Me siento contento —dijo— por haber sentado las bases de la perfección creativa y estética antes de trabajar en cosas de mayor envergadura". Descuidar las "formas", que son los signos y herramientas propios del oficio, equivale a sacrificar de antemano el "contenido", puesto que éste es inseparable de aquéllas y no puede operar más que a través de aquéllas, es decir, a través de técnicas, procedimientos, recursos expresivos capaces de interesar y conmover al público.

Tanto en *Nanook* como en los primeros documentales de Ivens hay fuerza emotiva y una estructura que sostiene esa fuerza y la organiza en términos dramáticos (el buen documental se distingue del malo, precisamente, por sus cualidades "dramáticas"); pero mientras que en *Nanook* el dramatismo parece provenir de la propia historia que se narra —uno supone que el drama está, por decirlo así, *implícito* en el material—, en los primeros documentales de Ivens se produce, sobre todo, por manipulación artística, es decir, gracias al *tratamiento* de los materiales. Lo que nos interesa subrayar, sin embargo, es que tanto en el drama real como en los simulacros, la cualidad "dramática" es inseparable de su forma expresiva; está en el "contenido", pero se expresa siempre mediante un artificio, a través de los recursos del lenguaje.

La orientación de la mirada

Suele decirse que uno sólo encuentra lo que busca. Del mismo modo cabría decir que uno sólo ve lo que *quiere* y *puede* ver. La mirada —como la atención o la memoria— es selectiva. Su focalización se haya condicionada por una serie de factores —los que forman la personalidad del individuo y los criterios de su grupo, su clase y su ámbito sociocultural— y son esos factores, a su

vez, los que obstaculizan o favorecen la observación activa. Uno sólo encuentra lo que busca, cierto, pero no siempre es uno quien determina el rumbo de la búsqueda. Hay factores de todo tipo que nos conducen a "buscar" en una u otra dirección, y a menudo el artista (si logra olvidar por un momento el factor económico) tiene la extraña sensación de que no "elige" sus temas, sino que es "elegido" por ellos, como si éstos lo hubieran estado esperando a la vuelta de la esquina. La *ideología* es uno de los factores que determinan la orientación de nuestras búsquedas. Pero como los nexos entre ideología y producción artística suelen ser tan contradictorios y complejos —por el peso que en ellos tienen, a su vez, los factores individuales, subjetivos—, preferimos ahora sustituir dicho término por el de "visión de la realidad" o "visión del mundo". En los documentales, esa visión de la realidad —que abarca, por supuesto, la sociedad en que se vive y la noción de que ésta debe ser preservada tal como es, modificada o transformada de raíz— se funde, en un todo compacto, con la realidad misma. Aunque lo filmado no puede separarse a voluntad de la óptica de quien lo filma, a los ojos del espectador cobra automáticamente vida propia y adquiere la consistencia de la "realidad objetiva" (ilusión tanto más excusable cuanto que el cineasta siempre se mantiene oculto tras la cámara como una presencia invisible). Este carácter fantasmagórico de la subjetividad —o de la ideología— en el proceso de producción audiovisual crea insalvables tensiones entre la crítica y el público, así como entre cinéfilos de distintas posiciones estéticas o políticas. Por eso, para que nuestro diálogo sea más fácil y fructífero, convendría que no nos preguntáramos de entrada cuál es la ideología de tal o cual cineasta, sino cuál es la visión de la realidad que nos ofrece, qué aspectos ha subrayado visualmente, cuáles ha omitido o atenuado, dejándolos en un segundo plano, cuáles ha hecho resaltar mediante un tratamiento técnico —un *zoom-in*, por ejemplo— que implique una actitud emotiva. Tal vez descubramos así que no bastan los enfoques "estéticos" para explicar ciertas decisiones artísticas. Ivens cuenta que filmando una huelga, en un pueblo minero de Bélgica, decidió de pronto cambiar de estilo para no "embellecer" con efectos fotográficos el ambiente de suciedad y miseria en que vivían los obreros. Le parecía inmoral presentar la

miseria como algo "pintoresco". La estética, en este caso, respondía a una ética. Más que dos tipos de sensibilidad artística, son dos tipos de sensibilidad social los que se expresan, por ejemplo, en *Sólo las horas* (1926), de Alberto Cavaleanti, y *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), de Walter Ruttmann. Enfrentados a la misma pregunta (¿Qué es lo que caracteriza a una ciudad?), ambos responden con imágenes igualmente impresionantes, pero de manera totalmente distinta. Cavaleanti dice: "La gente"; Ruttmann, en cambio, dice: "El ritmo". Por supuesto que hay gente en *Berlín* y ritmo en *Sólo las horas*; pero una cosa es captar el ritmo de la ciudad a través de la gente —gente individualizada, en la que percibimos contradicciones y matices—, y otra incluir la gente, vista como una masa anónima, dentro del ritmo impersonal de las máquinas, la arquitectura y el tráfico incesante de la gran urbe. En *Sólo las horas* nos sorprende la poesía y el drama de la vida; en *Berlín* nos sorprende el talento y la maestría de Ruttmann. En la documentalística suele apreciarse más el primer tipo de sorpresa que el segundo.¹³

El objeto de estudio

Decir, como dijimos antes, que sin conflicto no hay drama, equivale a decir que la esencia del drama es el conflicto. La actitud puramente contemplativa —que tiende a ver la realidad como algo estático y a veces, además, inamovible— suele pasar por alto los conflictos, tanto los evidentes como los ocultos. Pero como no puede prescindir de lo "dramático" sin arriesgarse a perder el interés del público, crea *simulacros de conflicto* a través de las formas (claroscuros, asimetrías dentro del cuadro, contrapuntos de imagen y sonido, movimientos divergentes en el plano o la frase de montaje). Es lo "dramático" dado no a través de conflictos individuales o colectivos, sino de tensiones y contrastes audiovisuales que parecen intentos de modular a toda costa una "sinfonía visual". Pero este tipo de efecto dura poco y, cuando se reitera, tiende a parecer superficial o decorativo, por lo cual estos documentales tienen siempre un interés inversamente proporcional a su duración.

Por otra parte, el cineasta que ha logrado captar ciertas realidades a través de la contemplación y la observación activa, puede descubrir que esos sencillos métodos no bastan cuando se trata de mostrar situaciones o procesos determinados por factores más complejos, no discernibles a simple vista. El modo de encarar esa complejidad tiene sus gradaciones. Sirva de ejemplo una vez más el caso de Ivens. Para filmar un documental sobre el drenaje de los suelos pantanosos en Amsterdam, había estado observando largamente a los picapedreros que taladraban las rocas con martillos neumáticos; pero sólo percibió la dinámica interna de la acción cuando él mismo se hizo amarrar al martillo y sintió en carne propia el impacto de las vibraciones. Algo semejante le ocurrió con la manipulación de las rocas: únicamente cuando intentó moverlas por sí mismo se dio cuenta, primero, de que debía hacerlo por las esquinas y usando como palanca todo el cuerpo, y segundo, que el mayor esfuerzo muscular recaía sobre el triángulo formado por los hombros, el cuello y la barbilla; y al concentrar su atención en esos puntos logró dar a las correspondientes imágenes un prodigioso realismo. (De ahí su comentario: "Fue la realidad la que me dictó la fotografía...")

La observación basada en cierto tipo de experiencia personal —aquella que, a su vez, proviene de la práctica— es, en efecto, un método de conocimiento sumamente eficaz y a veces insustituible, pero —repetimos— no se presta para abordar problemas complejos o, al menos, distintos a los descritos por Ivens. Ni Eratóstenes, ni Arquímedes, ni Darwin podían depender del conocimiento empírico para convertir sus observaciones en hipótesis; y a Flaherty le bastó con observar la conducta de las morsas ante la proximidad del ser humano —o el simple sentido común— para comprender que debía filmar la cacería a gran distancia (valiéndose del teleobjetivo). La observación activa, en suma, es una premisa insoslayable del proceso vivo del conocimiento, mucho más tratándose —como es el caso— de un conocimiento que debe transmitirse por medios audiovisuales, sensorialmente; pero es también un método primario, y como tal necesita apoyarse en otros adecuados para abordar realidades que suelen ser inaccesibles al escrutinio visual o la experiencia directa. Piénsese, por ejemplo, en temas que obligan

a explorar las motivaciones de la conducta individual o colectiva, los modos de producción y consumo, los procesos culturales, sociales o políticos... Ante este tipo de realidad, la única alternativa del documentalista es *investigar* (por sí mismo o partiendo de investigaciones ajenas). Ahora bien, para que pueda servir de fundamento a su trabajo, la investigación (tanto de campo como bibliográfica o iconográfica) debe seguir una metodología y tener determinadas características formales.