

Flaherty, Griegson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental

PAULA ORTIZ ÁLVAREZ*

Resumen

En este artículo proponemos un análisis de los principios éticos y estéticos de los primeros documentales de la historia del cine a través de los textos teóricos y críticos que escribieron sus autores, considerados padres fundadores del género, a cerca de los límites y necesidades en el trabajo de un nuevo narrador audiovisual: el documentalista. Para ello analizaremos un texto de Robert Flaherty y sus propuestas éticas y estéticas a la hora de tratar de contar la vida y el mundo exótico de países lejanos: el cine del extranjero. También ahondaremos en las ideas de otro artículo de John Grierson, considerado el primer autor que llamó la atención sobre la necesidad estética y poética del documental a la hora de retratar el mundo cercano que nos rodea. Ideas que compartió otro documentalista, Joris Ivens, que con obras como Lluvia (Regen) (USA, 1929), fue capaz de llegar a transmitir hondas evocaciones poéticas a través de lo más esencial y cotidiano.

In this article we are going to analyze ethic and aesthetic principles on first documentaries in Film History, through the theoretical and critical texts who foundational authors of documentary wrote about the limits and needs in the craft of this new kind of storyteller: documentary film maker. In order to get it, we'll analyze Robert Flaherty's text and his ethic and aesthetic proposals when he tried to show the lives of people from distant countries and landscapes: film of foreigners. We'll also treat the reflections and critical ideas on the article by John Grierson, first author who considered aesthetic importance and poetical necessity on documentary films when they tried to represent and tell our nearer daily world. We also will see similar proposals in Joris Ivens' films, like Rain (Regen) (USA, 1929), where he was able to transmit deep poetical evocations just through the most essential, smallest and daily things around us.

* * * * *

En este artículo proponemos la descripción y el análisis de las ideas en torno a los fundamentos éticos y estéticos del género documental como relato audiovisual en sus orígenes, a través de tres de los autores considerados padres fundacionales del género. Analizaremos sus propuestas a través de sus propios textos teórico-críticos y sus propias obras documentales centrándonos en dos propuestas fundamentales. En primer

* Paula Ortiz Álvarez. Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: portiz@unizar.es.

lugar, las ideas que Robert Flaherty, autor del que se considera primer documental de la historia del cine, *Nanook of the North* (USA, 1922), en un artículo que escribió en 1939 sobre la función del documental, como su propio título indica, dentro del panorama del nuevo arte, entendido como un nuevo y poderoso medio para mostrar el mundo lejano y exótico y conseguir así la mutua comprensión de los pueblos, en palabras del propio Flaherty, que con su obra quiso armar: un cine del extranjero.

En segundo lugar, nos centraremos en las ideas de John Grierson y sus propuestas sobre un relato visual que vuelve la mirada a lo cotidiano, en su dimensión más poética, a través de su artículo «Postulados del documental», donde expone los principios éticos y estéticos de esta nueva forma de contar. Y en relación con él atenderemos también a otro autor, Joris Ivens, que en sus obras supo encontrar y plasmar en lo pequeño, lo simple y lo cotidiano una materia prima poderosamente evocadora y poética para sus relatos documentales.

Con este análisis queremos mostrar cómo las dos principales líneas que sustentan la esencia estética y ética del documental: la exploración del mundo ajeno y el propio, el lejano y el cercano, están ya planteadas en los primeros autores del género, y no solo en sus obras, sino también en sus textos teóricos, muy desatendidos por la crítica y la historia del cine. De esta forma veremos cómo estos autores nos muestran además que son plenamente conscientes de sus posibilidades formales, sus responsabilidades éticas, y sus necesidades como narradores de un nuevo medio, a la hora de buscar y practicar un nuevo lenguaje cinematográfico para una nueva forma de contar el mundo: el documental.

El documental *etnográfico*: Robert Flaherty y el cine del extranjero

Sabemos que Robert Flaherty inauguró con su *Nanook of the North* (USA, 1922) [fig. 1] un nuevo canon artístico del séptimo arte, pues este film está considerado como la primera producción del género documental. Flaherty era un autor y un artesano muy consciente de su trabajo, así como de sus intenciones, condiciones y objetivos con el documental. En 1939 escribirá un artículo explícitamente titulado *La función del documental*, verdadera declaración de principios, con una enunciación propia, subjetiva e íntegra de las bases críticas y éticas desde las que él plantea sus documentales:

Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro, para conseguir este fin, es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle,



Fig. 1. *Nanook of the North* de Robert Flaherty (U.S.A., 1922).

la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana y a comprender que el extranjero, sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un extranjero sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo en última instancia, digno de simpatía y de consideración. El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital.¹

No debemos olvidar que Flaherty escribe estas líneas en los momentos anteriores a una guerra mundial; y entendió que tenía en sus manos un arma nueva, su mirada, una expresión nueva para contar historias de otros para, así, acercarnos entre todos. Entendió por tanto el cine como solidaridad, como manera de comprender y vivir en *el otro*. Lo que él llama: la mutua comprensión de los pueblos. Desde este planteamiento

¹ FLAHERTY, R. «La función del documental», 1939, p. 1. Disponible en: www.documentalistas.org.

se posiciona en sus películas. Una de las ideas críticas más interesantes que planteó Flaherty fue hacer explícito el poder que posee un discurso de imágenes, su capacidad de ser directo y concreto. Y el modo en que un discurso de este tipo puede alcanzar los objetivos que él había planteado de forma rápida e intensa:

Indudablemente, las descripciones verbales o escritas son muy instructivas, y sería absurdo pretender ignorarlo o creer poder prescindir de ello, desde el momento en que constituyen nuestra piedra angular, pero en cambio hay que reconocer que son abstractas e indirectas, y que por tanto no consiguen ponernos en inmediato y estrecho contacto con las personas y las cosas del mundo tal como puede hacerlo el cine. Además, es importante recordar que el hombre de la calle no tiene mucho tiempo disponible. (...) En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera.²

Flaherty se dio cuenta de que sus historias de *extranjeros*, contadas en imágenes, dejaban una intensa y duradera impresión en la memoria de los espectadores. De ahí concluyó que el documental se encuentra en una posición muy privilegiada para contribuir a la creación de un *imaginario* del mundo y para lograr esos fines *ideológicos* de mutua comprensión de los pueblos. Estas bases éticas y políticas son las que van a justificar y guiar todo su trabajo como documentalista.

De manera más puntual, es interesante reflejar cómo casi siempre estos primeros autores y teóricos del documental ya justificaban la importancia de sus historias y sus proyectos en contraposición con la ficción. En efecto, a través de su obra y sus escritos se definen y se posicionan continuamente en contra de la ficción. De hecho, hacia 1922, cuando Flaherty rueda a su esquiimal, ya se había desarrollado un importante engranaje industrial en el cine de muchos países europeos y, sobre todo, en Estados Unidos. Por eso, resulta revelador el hecho de que Flaherty y Grierson, los dos primeros grandes autores del género documental, se definieran en contradicción, contraste y conflicto con la ficción.

El film de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad: como norma general, debe basarse en un tema romántico y tiene que obedecer a las exigencias del divismo. (...) Estas limitaciones, y algunas más a las que por causas de fuerza mayor se halla sometido el film de espectáculo, demuestran de forma indirecta las ventajas del documental.³

² *Ibidem*, p. 1.

³ *Ibidem*, p. 2.

Para Flaherty, por tanto, en el lado contrario a la ficción se sitúa el documental, cuyos objetivos explicita afirmando que *la finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive.*⁴ Y continúa su argumentación sobre la finalidad y las intenciones del documental haciendo una consciente y crítica reflexión sobre el verdadero trabajo del documentalista. Ahí muestra con claridad sus intenciones, su definición del género, sus señas de identidad frente a otros relatos, su alcance y sus límites, su propia razón de ser. Así nos hace ver que la observación y narración de la realidad, como ocurre en el campo de la ficción, es discriminativa: elige y selecciona sus partes en un proceso permanente y consciente. Lo importante es que además debe ser coherente. Y esto exige una constante revisión de los objetivos, las intenciones y los fines de cada historia, así como un posicionamiento ante el relato y ante la realidad relatada. Lo explica perfectamente en un párrafo del artículo mencionado que, pese a su longitud, incluimos por su interés y relevancia histórica y crítica:

*Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer, a saber, que la función del director del documental sea filmar sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir sin discriminación lo que les pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas. Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte, pero no son estos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de fines; el punto en que divergen unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así cuando se lleva a cabo la labor de selección, se realiza sobre el material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad el sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.*⁵

Todas estas reflexiones críticas sobre las metodologías, técnicas y artificios del trabajo documental están orientadas a un objetivo: narrar la ver-

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem*, p. 3.

dad de la forma más adecuada. Para ello, Flaherty apela constantemente a la definición de su trabajo en oposición al film de *espectáculo*. En su rechazo del artificio y las *estrellas* define sus fines y sus bases críticas, su propia identidad como documentalista, sus formas de actuar y de mirar. Llega a lamentarse incluso de tener que escribir un artículo justificativo, puesto que no debería ser necesario. De modo que, entre los argumentos pioneros sobre el primer cine documental, Flaherty justifica los modos y límites de su trabajo exponiendo claramente la misma propuesta teórica, práctica, ética y narrativa, que aquí hacemos: no debería existir la distinción entre filme de ficción y documental.

*Al productor normal le resulta inconcebible trabajar sin una estrella y le tiene sin cuidado el que este sistema levante una gran barrera contra el realismo. En un mundo ideal, este sistema sería inaceptable para un film de espectáculo, de la misma forma en que hoy es inaceptable para el documental. Sería muchísimo mejor, y todos los films saldrían ganando, si se reprodujese de forma real y completa lo que quieren representar. En este mundo ideal, y por la misma razón irreal, yo no habría sentido la necesidad de escribir este artículo, desde el momento en que la distinción principal entre film de espectáculo y documental ya no existiría. Evidentemente, el documental tendría su propia finalidad que alcanzar; pero los principales objetivos de las diferentes clases de film estarían coordinados y unificados.*⁶

En esta afirmación tan precisa, Flaherty sienta unos principios, unas bases críticas y éticas del cine que pueden resumirse así: contar la historia de la mejor manera posible. Y en su caso, sus historias son *de verdad*. Ni más ni menos. Y desde ahí vuelve a recordar los objetivos de su trabajo al coger las *máquinas* e irse a filmar al fin del mundo, las materias primas de su narración y sus premisas e intenciones fundamentales.

De este modo cierra, de forma visionaria, gran parte de los debates ficticios, valga la redundancia, que hoy se dirimen entre la ficción y el documental. Debates que no son tales, puesto que más allá de la materia prima y las actitudes críticas del realizador, no existe diferencia alguna entre la ficción y el documental en lo referente a su construcción narrativa. En el terreno del documental, por manejar esa materia prima real, el debate es irrelevante porque lo que realmente importa es qué se cuenta, cómo y desde dónde se cuenta; en definitiva, que se cuente bien, ya sea un hueco real del mundo o bien una esquina imaginada de la fantasía de un autor. Sea ficción o documental, así concluye Flaherty:

⁶ *Ibidem.*

Para responder a los conceptos que acabo de exponer, en Nanook, en El hombre de Arán y en Sabú, yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido —esquimales, isleños de Arán, hindúes— y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las estrellas de los films realizados. (...) Estoy firmemente convencido de que lo que nos hace falta es un gran desarrollo del tipo de film que acabo de describir, en el que estén suficientemente ilustrados los usos y costumbres de los hombres, sea cual sea el país y la raza a los que pertenezcan: una producción de esta clase no sólo presentaría un gran interés por su nota de autenticidad, sino que además tendría un valor incalculable a efectos de una mutua comprensión de los pueblos.⁷

De esta forma, no nos queda ninguna duda sobre las intenciones éticas y críticas conscientes en la voluntad del documental como nuevo género y como relato en sus orígenes de ofrecer una historia y una visión de lo lejano y desconocido del mundo, una de las vocaciones que hoy por hoy definen el género y sus factorías más famosas, National Geographic, por ejemplo, que desde sus series para televisión a sus microespacios para internet, ipod, o iphone, etc, siguen intentando satisfacer esa demanda occidental de relatos sobre historias de los habitantes lejanos en los confines del mundo.

El documental *poético*: Grierson e Ivens. La inspiración en lo cotidiano

Como sabemos, la otra vocación del documental es la atención a los rincones de la cotidianidad a los que no se les presta atención y quizá tienen un reclamo de encanto por su poesía olvidada, por su necesidad de denuncia o simplemente por descubrir un tesoro en algo aparentemente insignificante: las historias en lo cercano. Ya desde los inicios del género documental los autores intuyeron esta necesidad y buscaron para sus miradas en estos lugares dentro de nuestros mundos cotidianos.

Si revisamos los textos que recogen las reflexiones de estos primeros autores del género descubrimos que el documentalista Grierson es mucho más consciente todavía que Flaherty de los parámetros de definición, de indefinición más bien, del género que estaba practicando iniciáticamente. Y precisamente son muy iluminadoras sus ideas al respecto.

⁷ GRIERSON J., «Postulados del documental», 1934, p. 3. Disponible en: www.documentalistas.org.

Sus reflexiones sobre todos los puntos que caracterizan y definen el documental nos han llegado en una serie de artículos teóricos, de los cuales los de mayor interés para nuestro estudio están fechados entre 1931 a 1934, unos años antes de que Flaherty publicara las conclusiones antes mencionadas. Por tanto, sus planteamientos se sitúan también en las fechas fundacionales del género. Son reflexiones paralelas a la aparición de los primeros documentales considerados como tales. De ahí la enorme significación ética que tienen. Resulta muy reveladora la concepción que Grierson tenía sobre el concepto mismo de *documental* en relación con el significado que se le atribuía en su época. Son muy interesantes sus matices al respecto, sobre todo porque considera que el nombre del género alude a una indefinición de formatos y temas no tomados en serio por la crítica, los teóricos y los propios trabajadores del oficio:

*Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usan primeramente ese término se referían sólo al cine sobre viajes. (...) Hasta ahora hemos considerado que todos los films realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de intereses dramatizados, o de films educativos o verdaderamente científicos (...), el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace desde luego inmanejable para la apreciación crítica y tendremos que hacer algo al respecto.*⁸

Grierson era perfectamente consciente de las posibilidades del nuevo medio y de la magnitud de su alcance, así como de la necesidad de centrar sus bases éticas y estéticas precisamente para poder reflexionar sobre él y fabricarlos hondamente hasta conseguir su mejor expresión. Según él mismo afirma, *su habilidad está en la rapidez con la que los balbuceos de un político (que mira con aire severo ante la cámara) son transferidos en un par de días a cincuenta millones de oídos comparativamente involuntarios.*⁹

Él sabe que para situarse en su trabajo, intensificar su mirada y su esfuerzo y posicionarse en sus historias, primero debe definir con claridad las bases críticas del género. Hasta dónde era capaz de llegar y cuáles eran los límites específicos de esta nueva forma audiovisual. Por eso examina con mirada crítica las bases que subyacen de forma común a todos estos proyectos y se pregunta por el sentido en ellos de lo *dramático*. Dice así que *a estos films, desde luego, no les gustaría que les llamasen instructivos; pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan.*¹⁰

⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

En opinión de este documentalista inglés, la clave reside en el drama, el drama construido. Sin embargo, esta idea se ha puesto en cuestión con el tiempo y la evolución del documental. El drama siempre es necesario y aflora en cualquier relato. El drama siempre existe, sea real o inventado, en cada mirada comprometida con el fragmento de vida real que se filma. Podemos ver que, de todas maneras sus intentos de definición de lo *dramático*, lo *instructivo* y sus funciones, son enormemente valiosos para situar y luego plantear los parámetros críticos y éticos de cualquier proyecto documental:

El film instructivo debe tener un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales de su especie. Se trata de un límite particularmente importante porque más allá de los reporteros, de los revisteros y de los charlistas (sean cómicos, interesantes, excitantes o sólo retóricos), uno comienza a introducirse en el mundo del documental propiamente dicho, el único mundo en el que el documental puede confiar en alcanzar las virtudes habituales de un arte. Aquí pasamos de las descripciones simples (o fantasiosas) de un material natural, a los arreglos y formas creativas de ese material.¹¹

Grierson instauro algunos de los cimientos críticos del nuevo género, tanto para el realizador como para el espectador. Propone que el documental no sea sólo instructivo, sino también una forma de conocimiento y de ocio; propone ese *docere et delectare* horaciano que procura toda gran narración. Plantea así buscar el placer y el entretenimiento en la narración de lo *real*. Y, como consecuencia, explica que en realidad no basta sólo con mirar. Observar, catalogar y registrar lo real no es suficiente. Es preciso contarlo. Y contarlo bien. Grierson habla de un arreglo y rearrreglo, una creación y una recreación imprescindible para todo hecho narrativo. La narración es una reorganización de hechos con ideas, personajes y emociones construidas, sean reales o imaginados. Esta es la idea más interesante de Grierson de cara a establecer las bases críticas de su trabajo: su mirada es una mirada creativa, su historia es creativa. El documental, por el mero hecho de reflejar la realidad, no debe dejar de practicar el acto creativo porque está implícito en su propia naturaleza narrativa. Sienta así las bases críticas desde su reivindicación del género como género de creación:

Mi argumentación separada para el documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo.

¹¹ *Ibidem*, p. 5.

*Quiero significar, también, que la elección del medio expresivo que es el documental, es una elección tan gravemente distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio.*¹²

Como vemos, es aquí donde apunta su gran aportación crítica, y también ética y estética, derivada del valor creativo del documental; dimensión estética que exige un material y un tratamiento diferente: las exigencias que supone el delicado material de la realidad. Esto supone repensar una nueva estética; repensar la creación, el valor y la significación de esa nueva forma de representación y narración. Ante esto, Grierson plantea y explicita tres principios básicos para una ética y una estética del documental:

- 1) *Creemos que 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. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla al mundo real. Fotografían relatos actuados contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.*
- 2) *Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos. Que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.*
- 3) *Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede tener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica de estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.*¹³

A la hora de definir las actitudes críticas de su trabajo como realizador, John Grierson se apoya en los proyectos y actitudes de sus compañeros documentalistas, aunque muchas veces disiente y se aleja de ellos

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem*, p. 6.

proponiendo así nuevos y diferentes matices. A pesar de admirar sus decisiones y sus formas al abrir nuevos caminos, critica con frecuencia la actitud documental de Robert Flaherty, su neorousseanismo ingenuo muchas veces, que ignora la posibilidad de mirar al *extranjero* como un verdadero igual, sin el paternalismo de la visión del *buen salvaje*.

*Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así, un drama de días y noches, del paso de las estaciones del año, de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu. Tal interpretación del tema refleja, desde luego, la filosofía particular de Flaherty. Un representante triunfal del género documental no está obligado a emprender la persecución, hasta los confines de la tierra, en busca de la simplicidad de antaño o de las antiguas dignidades del hombre frente a los cielos. (...) Aparte toda teoría sobre la naturaleza, esa obra representa un escapismo, un ojo enfermizo y distante, que en manos inferiores tiende al sentimentalismo. Aunque sea rodado con el vigor de la poesía de Lawrence, fallará siempre en desarrollar una forma adecuada al material más inmediato del mundo moderno.*¹⁴

Critica esa visión de paraíso perdido, que ignora las posibilidades de mirar con mirada adulta, crítica, madura y contradictoria. Pide ir más lejos. En su propuesta crítica de bases éticas en las intenciones y actitudes del realizador, reivindica las posibilidades múltiples de cualquier realidad, no sólo esa única mirada paternalista y exótica de Flaherty. Mirar en plena libertad, desde dentro y desde fuera, incluso en la posición de poeta filósofo, el poeta que mira y cuenta y canta lo que ve:

*Porque no es solamente el tonto quien pone los ojos en los confines de la Tierra. Es a veces el poeta; a veces incluso el gran poeta. (...) Este es, sin embargo, el mismo poeta que, en toda teoría clásica de la sociedad, desde Platón hasta Trostsky, debe ser corporalmente apartado de la República. Con su amor hacia todo tiempo menos el suyo, y hacia toda vida excepto la suya, evita preocuparse en serio de un trabajo creativo en lo que se refiere a la sociedad. En la tarea de ordenar la mayor parte del caos actual, no utiliza sus energías.*¹⁵

Pero Grierson va también más lejos en lo referente a los principios y el lugar de su mirada. Cree que esto no debe ser un acto heroico; no está la creatividad en el heroísmo honrado ni en el mercantilista. Trata de encontrar nuevas formas de mirar el mundo que nos rodea, el lejano

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem*, p. 7.

y el cercano, de forma cotidiana y poética al mismo tiempo. Propone algo mucho más simple: volver a enamorarse de la realidad, porque presume que todos, en algún momento, nos desenamoramos de ella y el documental como relato puede ser un medio propicio para que renazca nuestro afecto por la cotidianidad que nos rodea o por la curiosidad de los mundos que nos son ajenos:

(...) y negarse a un tiempo tanto al héroe del heroísmo decente (Flaherty) como al héroe indecente (el estudio). En este caso, usted sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelen la índole esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo y encontrar los honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que usted abandone la forma narrativa y que procure, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura y la prosa, un material y un método más satisfactorios para la mente y el espíritu de la época. Representaba, tenuemente, el retorno del romance a la realidad.¹⁶

Las bases éticas del documentalista se resumen para Grierson en esa intención de retornar al *romance* con la realidad. Volver a observarla fascinado y contarla con la misma intensidad de la mirada primera, de forma satisfactoria para las mentes y el alma de los espectadores. Y sabe que a la mente y al alma sólo se llega cuando se está receptivo y comprometido con el espíritu de los tiempos. Y se poseen el oficio, las herramientas y los criterios para saber contarlos.

En su opinión, un ejemplo de esta actitud, de estas intenciones, es la película de Walter Ruttmann: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Alemania, 1927). Encuentra en este *romance* la mejor manera de adentrarse y llegar a contar esos pequeños episodios cotidianos bajo una nueva mirada comprometida con su época, con el espíritu de los tiempos, con un trabajo creativo y una mirada nueva, por tanto poética, de lo *real*. Es una ruptura constructiva del relato, rupturas prestadas de la literatura, de las sinfonías musicales y de la percepción de la propia experiencia. En esa obra de Walter Ruttmann encuentra un relato proteico con una visión extensa: Berlín, sinfonía de una gran ciudad *inició la tendencia 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.*¹⁷

Sin embargo, al igual que no basta con alejarse y mostrar lo desconocido y exótico, tampoco basta con mirar lo cotidiano y contemporá-

¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*, p. 9.

neo si no hay una mirada que busque el romance y la poesía con ese fragmento del mundo real. El trabajo no es suficiente si no trata de buscar más allá y crecer en la propia mirada: *los pequeños episodios cotidianos, por bien que hayan sido sinfonizados, no son suficientes. Uno debe crecer más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las alturas del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de las cosas, sino la de las virtudes.*¹⁸ Todavía ahonda más en las actitudes críticas y éticas de todo aquel que busca la belleza en la narración de la realidad y propone alejarse de ese artificio que quita honestidad y lucidez a la mirada. Para él, un documental carece de validez sin una actitud ética enamorada y comprometida con lo que mira:

*Los mejores principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética.*¹⁹

En el trabajo de Grierson, las bases críticas y éticas, así como las actitudes hacia las historias y la manera de representarlas, son claras: la clave reside en una actitud y una mirada. La mirada de un realizador es en sí misma una actitud, más o menos honesta, lúcida y hondamente sentida [fig. 2]. Y estas miradas nos acercan, nos cambian, nos hacen relativamente mejores, individual y colectivamente, como siempre ocurre al ver y escuchar buenas historias, sean ficción o realidad. Puede parecer idealista e incluso ingenuo, pero es indispensable recordar que lo esencial en el trabajo de creación de un documental es la actitud del que cuenta. No es igual contar desde un lugar que desde otro; no es lo mismo perseguir unos fines que otros. No siempre es ingenuo volver a replantear las esencialidades básicas. Ni tampoco, en el extremo opuesto, se peca de relativismo o descreimiento ante la realidad criticando las debilidades de nobles tareas como las que enunciaba y proponía Flaherty. No se trata de eso.

Grierson intenta de esta forma volver a replantear las bases críticas en los comienzos del género con respecto a sus contemporáneos predecesores, sin perder la perspectiva sobre el hecho de que el pro-

¹⁸ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*, p. 8.



Fig. 2. *Drifters* de John Grierson (U.K., 1929).

pio Grierson es de los padres fundadores del género. Y así, como autor de una nueva forma cinematográfica, muestra además una manera de situar su discurso ante el mundo tomando conciencia de su responsabilidad, como ocurre en cualquier otro acto de comunicación y creación; lo peculiar es que, en este caso, el nuevo género ofrecía un campo virgen abierto con horizontes no explorados. Por eso, en última instancia, trataba de justificar y buscar la forma de reflexionar y enunciar la esencialidad, y también de compromiso, de este nuevo formato dentro del séptimo arte:

Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y particularmente en una época como la nuestra. La tarea del documental romántico es en comparación bastante fácil. Es fácil en el sentido en que el salvaje noble es ya una figura romántica y que las estaciones del año han sido ya articuladas como poesía. Sus virtudes esenciales están declaradas y pueden ser aún más fácilmente declaradas otra vez. Y nadie habrá de negarlas. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas. Eso requiere no sólo gusto, sino



Fig. 3. *Regen* de Joris Ivens (U.S.A., 1929).

*también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.*²⁰

En conclusión, el esfuerzo de Grierson por mantener estos principios de lucidez, responsabilidad, energía creativa y exigencia emocional y estética hacia la realidad, establece ya las verdaderas tensiones, obligaciones, compromisos y contradicciones interiores con las que todavía actualmente se encuentra todo realizador y guionista de documental en cada nuevo proyecto.

En este punto, es necesario centrarnos también en otro autor que alcanzó a comunicar la poesía de la realidad en sus propuestas de documental, Joris Ivens. Él siguió y llegó, por intuición, a las mismas reflexiones que Grierson. En sus propios documentales, Ivens materializa la poesía visual que es posible lograr desde la visión directa de la realidad. Su evocación intensa y profundamente plástica, demuestra un nuevo posicionamiento artístico y hondamente crítico de la realidad que representa.

Así, por ejemplo, en *Lluvia (Regen)* (Holanda, 1929) [fig. 3], Ivens practica una verdadera nueva mirada, un nuevo lenguaje con y hacia la

²⁰ *Ibidem*, p. 8.

realidad. En este documental, hace *llover* las visiones de una ciudad mojada, devolviéndonos una vivencia universal de un simple fenómeno meteorológico, en forma de fragmentos de evocaciones intensas. En todos sus trabajos, trata de llevar al límite una poética de la metonimia de la realidad; es decir, aquello que está en la raíz de la construcción cinematográfica. Transforma los ritmos, las humedades y los fragmentos conocidos de una ciudad al mirarla *lloviendo* desde lo grande a lo pequeño. En esa transformación, ofrece toda una apuesta estética y crítica en cuanto la representación y la comunicación de una realidad cotidiana. La poesía de la realidad. Una nueva mirada hacia el mínimo detalle, un lenguaje hecho con los retazos de rincones cotidianos.

De esta forma, casi casual, sin dejar textos teóricos ni críticos que lo documentaran intelectualmente, entró la poesía y la dimensión creativa en la representación cinematográfica de lo *real*. Muy lejos de la luna y las estrellas de Méliès. Y con un detalle curioso muy alejado de toda poesía que merece la pena apuntar aquí. Y es que también John Grierson llegó al documental de forma casual, ya que inicialmente comenzó a hacer estos trabajos audiovisuales pseudocorporativos pagado por la *Shell Company*. Posteriormente trabajó para el *British Mail*, que le propuso producir unos films que no dirigiría él sino su equipo, destinados a describir y dar a conocer el trabajo del correo británico. Y no es baladí el hecho de tener en cuenta cómo estos films de encargo, en principio muy prosaicos, darían como resultado un nuevo modelo estético y narrativo, un nuevo canon de representación de la realidad, con toda su creatividad, toda su poesía.

Hay que señalar además que las obras de estos autores pioneros del documental se han convertido en referencia, por sus planteamientos, sus actitudes ideológicas y artísticas, en esta nueva forma de expresión. Del legado teórico y crítico de Grierson surgió en Inglaterra un grupo de documentalistas, coordinados por él, como Cavalcanti, Ecton, Watt o Wright, cuyas obras llevaron a la práctica todos estos planteamientos expuestos de forma eficaz y creativa al mismo tiempo. Aquí nació toda una tradición documental inglesa, de la que es heredera la *BBC* tanto en la forma y el lenguaje, como en las actitudes, intenciones y contenidos. Y que, como sabemos, ha creado un canon de referencia en profundas y comprometidas posiciones ideológicas, sobre todo en la función actual del documental, en sus múltiples pantallas actuales, en particular y del audiovisual, en general.

En conclusión, hemos podido ver cómo los documentalistas pioneros plantean ya desde sus primeros pasos una serie de propuestas críticas sobre la necesidad de ser espejos de las historias del mundo cercano o

lejano, y la forma de posicionarse ante él. Demuestran de esta forma, no sólo en sus documentales sino también en textos conscientes y explícitos, que no sólo se trata del posicionamiento ideológico y sentimental de la mirada, sino que además se exige una reelaboración, un nuevo lenguaje que pueda ser coherente con aquello que la rica realidad nos regala.

Crear un nuevo lenguaje y plantear reelaboraciones estéticas del relato en imágenes de la realidad implica profundas tomas de postura en las relaciones creativas, lingüísticas y éticas con esa realidad. Y eso es lo que plantean en sus obras y en sus textos teórico-críticos los autores fundacionales del género documental, aportando cada uno de ellos una de las líneas ético estéticas que constituyen los pilares del documental: el retrato del mundo exótico y el cotidiano, con todo lo que ello conlleva de creación, relato, comunicación, descubrimiento y denuncia. Flaherty se situaba en una cierta posición roussoniana donde el conocimiento del otro, del extranjero, del hombre sin decadencias, favorecería una mutua comprensión de los pueblos. Por su parte, Grierson reivindicaba una mayor responsabilidad de los narradores documentalistas, exigiendo una posición más lúcida y madura con el espíritu contemporáneo. Para ello, pedía la búsqueda de una nueva mirada creativa y poética que devolviera un reflejo enamorado de la realidad.

