

Sobre las pretensiones de objetividad del cine documental

About objectivity pretensions of documentary cinema

COLCIENCIAS TIPO 2. ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

RECIBIDO: JULIO 15, 2012; ACEPTADO: AGOSTO 31, 2012

Jorge Prudencio Lozano Botache
jorgeprudenciol@yahoo.com

Universidad Santiago de Cali

Resumen

En este texto se analizan diferentes estrategias empleadas por algunos documentalistas significativos en la historia del cine, en la realización de sus obras, contrastándolas con las circunstancias en que las produjeron y con las nociones de realidad de los aludidos autores, de tal manera que se argumenta que los documentales no narran de manera transparente a los hechos sino que plantean un punto de vista y que por tanto, la responsabilidad ética es un factor decisivo en la construcción de tales versiones sobre la realidad socialmente construida. Igualmente se señalan algunos movimientos cinematográficos que pasaron de la realización de documentales a la de ficciones, como el neorrealismo italiano y el realismo poético francés. A manera de ilustración de esta convergencia de géneros en Colombia, se analizan algunos aspectos del documental *Nuestra voz de Tierra, memoria y futuro*.

Palabras Clave

Cine; documental; ficción; realidad; ética.

Abstract

In this paper, different strategies employed, in carrying out their work by some significant documentary filmmakers in cinema history, are analyzed, contrasting with the circumstances under which such works were produced and with notions of reality of the aforementioned authors. So it is argued that documentary doesn't narrate transparently the facts but present a point of view and therefore, ethical responsibility is a critical factor in the construction of such releases on the socially constructed reality. Also identifies some cinema movements that went from making documentaries to fictions, as Italian neorealism and French poetic realism. To illustrate this gender convergence in Colombia, discusses some aspects of the documentary *Earth Our voice, memory and future*.

Keywords

Film; documentary; fiction; reality; ethics.

I. INTRODUCCIÓN

Una cuestión central en la historia del cine ha sido la que diferencia a las obras cinematográficas según si narran tomando sus registros directamente de la realidad, a las que se les denomina documentales, o si recurren a las puestas en escena, a las que se les denomina ficciones¹. La cuestión que surge, sin embargo, consiste en que, por una parte, registrar hechos directamente tomados de la realidad requiere técnicas diferentes a los de las puestas en escena y los impactos comunicativos obtenidos con la obra final también son distintos. Estos impactos descansan en buena medida en la capacidad que tienen los registros documentales de evocar a la realidad y aunque todo documentalista (e incluso los espectadores) sabe que tales registros se recontextualizan mediante las variaciones imaginativas que se realizan durante la edición, también es común entre los realizadores, espectadores y especialistas una fuerte tendencia a considerar que el documental es altamente transparente, y conserva un muy cercano isomorfismo entre las grabaciones o registros con la realidad y un gran valor testimonial de los hechos que efectivamente ocurrieron.

El desarrollo actual de las técnicas de registro y del mismo lenguaje audiovisual permiten construir isomorfismos tan convincentes que hacen que la veracidad de muchos registros audiovisuales descansen más sobre la honestidad del realizador que sobre su confiabilidad testimonial, como ocurre en los llamados falsos documentales² o en los documentales periodísticos de intenciones sesgadas. Así pues, al aspecto testimonial de la realidad, ha dejado de estar garantizado *per se*, para depender de la ética del realizador. Se puede admitir que los registros audiovisuales de tipo documental sí tienen una gran fuerza evocadora de acontecimientos y un alto valor mnémico con todas sus implicaciones históricas, sociológicas, filosóficas y culturales en general, sin embargo, también es necesario reconocer que tales registros son percibidos por el observador desde su propia sensibilidad y sus propios intereses, pero además están articulados mediante múltiples e indispensables procedimientos de retórica audiovisual con los que se

construye un cierto devenir de los hechos hasta configurar un contexto distinto al de la realidad de donde provienen originalmente; al ser articulados a una narración, se introducen en apenas una versión de los hechos. Incluso, es frecuente que muchos documentales empleen registros testimoniales combinados con otros registros evocadores, de apoyo, obtenidos en diferentes contextos o inclusive, tomados en el mismo contexto pero en momentos distintos³ (Rosenstone, 2006), de tal manera que la secuencialidad temporal y la coherencia en el significado de los hechos son ajustadas durante la edición. En síntesis, cualquiera que sea el grado de arraigo de los documentales en lo testimonial o en los evocadores registros de apoyo, en el fondo, pese al mito de su cercanía con la realidad, lo que queda en el espectador es el discurso o planteamiento conceptual desarrollado audiovisualmente por el realizador; tal discurso, a su vez, no es solo un asunto cognitivo sino también ético, puesto que opta por construir un contexto, dentro del cual le imprime a las imágenes y sonidos unos significados que se propone difundir y, cuanto más crítica sea su ética frente a la realidad, mayor resonancia suele adquirir el documental.

Al respecto es pertinente recordar que Bill Nichols (1991), famoso teórico del documental, en toda su obra no precisa su concepto de *realidad*, con lo cual implícitamente parece sugerir que esta consiste en todo lo que sucede *per se*. Esta noción dogmática le lleva a asumir que el documental refleja a tal realidad aunque admitiendo algunas incidencias de la subjetividad del realizador. Aún así, deja de lado a las implicaciones éticas contenidas en la construcción de lo que es, principalmente, una versión sobre una realidad que, a su vez, es socialmente construida por medio de la acción. Por otra parte, Nichols propone una taxonomía del documental basada en cuatro actitudes epistemológicas: la observación, la exposición, la reflexión y la participación. Sin embargo, la observación y la reflexión son inherentes a todo proceso creativo y por tanto no son criterios suficientes para una clasificación genérica; pero además, la participación se acerca más a las técnicas de realización y la exposición a las intenciones comunicativas, de tal suerte que su taxonomía es confusa o débil si es que al hacerla sólo se refiere a actitudes estilísticas.

Se entiende que si bien la naturaleza no es ontológicamente una construcción social, sí lo son su

¹ La palabra ficción provienen del latín *factio*, *-onis*, sustantivo derivado de *factum*, participio del verbo *ingere*, que significaba 'amasar', pero también 'modelar'. Desde hace varios siglos se usa en el sentido de fingir, sin embargo, en este texto se parte de la noción de construcción social de la realidad, más cercana a la idea de inventar o de 'representar' (como en la puesta en escena cinematográfica).

² Una obra del tipo falso documental de largometraje, en Colombia, es *Un Tigre de Papel* (2007), dirigida por Luis Ospina aunque de hecho no es la primera de estas características que se ha realizado en el país, por ejemplo, a finales de los años setenta el mismo autor ya había realizado en compañía de Carlos Mayolo un mediometraje llamado *Agarrando Pueblo*.

³ Rosenstone cita ejemplos de varios documentales acerca de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial en los que se evidencia este procedimiento realizado en favor de la intencionalidad narrativa del autor.

significado y su sentido, es decir, el paisaje. Recuérdese que, al menos desde el punto de vista de la teoría ecológica, el paisaje es el resultado de la intervención o de las concepciones de la humanidad sobre la naturaleza. Por ejemplo, *El salto del Tequendama*, que fue registrado por uno de aquellos pioneros llegados a Colombia en una de sus *vistas*⁴, para empezar, es nombrado mediante dos metáforas verbales: *El salto*, que es una acción, es decir un hecho humano, atribuido figuradamente al curso de las aguas... como si las aguas *saltaran* luego de una decisión a la manera humana; y el mismo nombre *Tequendama*, que es otra metáfora, en este caso procedente de una lengua aborigen, en la que se le atribuía estrecha relación con el origen del mundo. Nombrar es una acción (individual y social) y el lenguaje (verbal) siempre es metafórico, nos dijo Nietzsche; el lenguaje audiovisual también participa de este rasgo. El arrobamiento ante el *salto* es un sentido y como tal es una construcción social. De allí surgió antaño la costumbre de considerarlo lugar propicio para cometer suicidio. También allí nacen las adjetivaciones más actuales como *maravilla de la naturaleza* o las lamentaciones debidas a su deterioro actual, causado por el calentamiento global y la contaminación. Más allá de lo ontológico, el salto del Tequendama no sería tal para los seres humanos si no fuera por la acción consistente en darle nombre, significado y sentido. Para ilustrar un poco esta compleja relación de los documentalistas con la noción de realidad socialmente construida, se abordan a continuación algunos ejemplos clásicos de la historia mundial del documental.

II. UNA MIRADA A LA HISTORIA DEL DOCUMENTAL

Dziga Vértov (1924/1973) afirmó que la cámara debía ser un instrumento para captar en la realidad normal lo que el ojo humano no ve, así como el telescopio ayuda a ver lo infinitamente lejano o el microscopio lo infinitamente pequeño. Por lo anterior su sugestiva teoría sobre el documental se llamó *Cine Ojo* y junto a ella consideró que debía ayudar a construir a la sociedad socialista soviética, en la que él vivía mostrándole al pueblo la verdad de lo que sucedía. Tanto así que su obra principal es una serie de noticiarios tipo documental, producida bajo el nombre de *Kino Pravda* o cine verdad.

Tanto en la teoría como en la práctica de Vértov se percibe una noción de verdad de tipo ontológico, es decir,

de afirmación de la existencia de una realidad independientemente de las representaciones que nos hagamos de ella. No obstante, para su proyecto contó no sólo con la anuencia sino con el apoyo material del estado que dirigía la construcción de aquel tipo de realidad social, alentada por una cierta representación del mundo que Vértov reconocía más que como opción personal y social de vida, como alternativa humana, y en todo caso, no como condicionante de su trabajo documental. Además, su obra maestra, y de hecho obra maestra para el cine mundial desde el punto de vista de su logro plástico y narrativo, dentro de la serie *Kino Pravda*, es el número 22, conocido como *El Hombre de la cámara* (1929), relato en el cual, para empezar, empleó una estrategia narrativa, consistente en mostrar a un camarógrafo recorriendo diversos lugares del campo y la ciudad, lo cual además de revelar admirable misticismo y profunda confianza en la fuerza comunicativa y pedagógica del cine, pone en evidencia la relación entre su ingeniosa subjetividad artística y la pretensión de objetividad de la realidad social, que en este caso queda sometida a la primera. Vértov se oponía al cine que representaba a la realidad a partir de un guión, en estudios y con actores, por considerarlo falsificador de la realidad. Sin embargo, en su búsqueda de lo que el ojo normal no ve, aún hoy resultan significativamente representacionales los encuadres desde ángulos y posiciones no convencionales para el ojo humano, pero sobre todo los efectos de edición, con los que a veces obtiene composiciones impactantes por su fuerza evocadora y expresiva de situaciones simultáneas o relacionadas entre sí. Esta obra en su original no cuenta con sonido tecnológicamente incorporado a la imagen, dado que para 1922 esto aún no era posible.

Es de suponer que Vértov tuvo seguidores, especialmente entre algunos artistas del movimiento formalista de aquella época por su atrevimiento en la innovación formal de la realidad pero también es comprensible que, a tono con los debates ideopolíticos de aquel momento y aquel lugar, haya tenido críticos que le acusaron de oscurecer o distorsionar a la realidad socialista y los propósitos pedagógicos que ellos esperaban. De hecho, el gobierno liderado por Stalin en la Unión Soviética a partir de 1924, caracterizado por exigirle a los artistas un realismo escuetamente mecanicista, terminó por proscribir a Vértov. También se sabe que tuvo contradictores contemporáneos en cineastas como Pudovkin y Eisenstein, quienes también apoyaron a la revolución socialista pero aludiendo a la realidad con obras

⁴ Vistas era el nombre que se le daba a registros de paisajes, personajes o acontecimientos que realizaron los primeros camarógrafos, que eran revelados fotográficamente y luego proyectados en el mismo aparato en que lo habían filmado.

cinematográficas narradas a partir de un guión, con actores en estudios, escenografías reales adecuadas a la filmación o concepciones y procedimientos de edición explícitamente intencionados. Adquirieron entre estas últimas mucho renombre mundial obras como *La Madre* de Pudovkin o *El Acorazado Potemkin* y *Octubre* de Eisenstein.

Continuando con la reflexión sobre el concepto de realidad en el documental, cabe recordar a Robert Joseph Flaherty, de origen inglés y gestor de sus propios proyectos ante diferentes financiadores europeos y norteamericanos, quien por la misma época de Vertov, pero en otras latitudes, estaba interesado en mostrarle a esa, su cultura grecolatina e industrializada, la existencia de otras culturas, no industrializadas o, en todo caso, con nexos idílicos con la naturaleza. En *Nanook del Norte* (1922), su obra más famosa, más que mostrar, narra las supuestas prácticas de un esquimal que lucha por sobrevivir en medio de un entorno natural inhóspito. Sin embargo, hoy se sabe que en la época en que Flaherty filmó esa obra, los esquimales ya habían abandonado varias prácticas tradicionales como la caza con arpón, la fabricación artesanal de botas de piel de oso, o el uso de rústicos kayaks. De tal manera que Flaherty le pidió a Nanook que le ayudara a re-crear aquellas costumbres y hasta a simular la existencia de una familia, en la que la esposa era realmente una novia esquimal del propio Flaherty. Igualmente se sabe que las filmaciones que parecen suceder dentro del iglú fueron hechas con apenas un lado del iglú construido, para facilitar la iluminación del rodaje con la luz del sol que entraba por el lado opuesto. Inclusive se dice que Flaherty fue más de una vez a realizar puestas en escena con Nanook porque algunos de las filmaciones originales se quemaron, como solía suceder en aquella época, dado que se filmaba sobre un material fácilmente inflamable. Tal como lo redactó en el texto que aparece al final de *Nanook del Norte*, él consideraba que si los seres humanos tenían la oportunidad de conocer a otras culturas, podrían hacerse más tolerantes. En el fondo, más que a la humanidad se refería a Europa y Estados Unidos, donde tradicionalmente se han auto-adjudicado y vanagloriado de la civilización, cuya hegemonía también justifican, pero en esa época le era imposible no ser etnocentrista.

A Flaherty se le adjudica ser pionero del cine etnográfico, y sin duda lo es al enfatizar la existencia de la *otredad* por medio del cine, sin embargo también hay que reconocerle su romanticismo naturalista, de alguna manera ecologista, en una época en que la industrialización

acentuaba su devastadora empresa. Así lo demostró en otras obras como o *Mohana* (1926) sobre las costumbres de un pueblo polinesio con quienes también hizo puestas en escena o *El Hombre de Arán* (1934) sobre unos pescadores irlandeses con quienes filmó empleando una ballena muerta, o *Louisiana story* (1948), sobre la explotación petrolera en el sur de los Estados Unidos, en la que reconstruyó la historia de un niño lugareño. De cualquier manera, con Flaherty y desde él, se valida la puesta en escena, al menos la de tipo reconstructivo y elemental de dicha realidad.

No obstante, fue más osado el también inglés John Griegson, sociólogo que en la década de los años treinta, se financió con fondos proporcionados por el estado inglés y promovió críticas al sistema capitalista, admitidas tal vez precisamente por el carácter liberal del estado que lo empleaba y le pagaba. Sin embargo, la osadía que se quiere resaltar en este texto, más que la de carácter político es la de carácter narrativo. Su única obra cinematográfica, *Drifters* (1929), no solo denuncia la inequidad de la sociedad para con unos pescadores que deben jugarse la vida diariamente y vivir en la pobreza, sino que resalta esa épica y denota intentos por poetizar a la realidad. Para esta época ya es posible incorporar tecnológicamente el sonido a la imagen, por lo cual una voz en off analiza críticamente los hechos y la situación de los pescadores. Griegson afirmó entonces que el documental es *una interpretación creativa de la realidad*, definición clásica que, aunque lamentablemente desestimada hoy por muchos, se revela en la práctica resaltando aún más los límites de las pretensiones de objetividad del documental. A partir de entonces Griegson se granjeó la simpatía de una gran cantidad de jóvenes, algunos de los cuales se convirtieron en estudiantes de cine documental que siguieron sus tesis, y a su vez, el estado continuó pagándole e incluso lo envió a otros lugares del mundo a desempeñar su labor docente. Al mismo tiempo, sostenía una polémica con Flaherty, quien paradójicamente consideraba que el documental debía mostrar la realidad sin ninguna intervención del realizador.

Sin pretender un exhaustivo recorrido por la historia del cine, baste recordar una ilustración más: el realismo poético francés que se desarrolló a partir de los años 30 en medio de la crisis de la llamada Tercera República, caracterizada por ser una democracia parlamentaria que tenía la esperanza de no caer en manos de los aliados del nazismo (lo cual finalmente sí sucedió). Aquel espíritu

esperanzado condujo a la exaltación de la vitalidad, la alegría, la creatividad, la juventud y las que se consideraban algo así como las fuerzas llamadas a enaltecer la vida. Se dice incluso que en este tipo de cine se revelaba lo que hoy podríamos llamar el imaginario de lo que fue el Frente Popular, fuerza política derrocada por el régimen del Vichy, colaborador de los Nazis. Una obra documental pionera de este momento fue *A propósito de Niza* (1930), de Jean Vigo, que se dedica a recorrer aquella narrando no solo su configuración física sino, sobre todo, la presencia de los jóvenes alegres, las personas laboriosas, los transeúntes impertérritos, los bañistas plácidos. La ciudad allí narrada invita a vivir dentro de ella pese a la amenaza nazi que se cierne y a despecho del desinterés de quienes posteriormente colaborarían con los invasores. Sin duda hay en esa obra un registro directo de una realidad socialmente construida y ese no es un registro neutral, puesto que hay en él una evidente intención de ensalzar y defender aquel modo de vida. Inclusive, muy pronto de ese realismo documental se pasó a los actores y decorados contruados para poner en escena guiones ciertamente tomados de la realidad pero, en todo caso, impregnados o bien de amor al presente o bien de confianza en el futuro. Este realismo que denunciaba pero al mismo tiempo ilusionaba, tuvo múltiples manifestaciones con puestas en escenas en las que se aludía a la realidad social, como en el movimiento *Kammerspiel* de mediados del siglo XX en Alemania, pero poco a poco fue abordando historias relacionadas con la dimensión que ahora solemos llamar *la subjetividad*. La *Nueva Ola* del cine francés de ficciones, en este último sentido, heredera lo cultural de aquel realismo poético. De esta manera, el documental, que parte del registro relativamente directo de la realidad lleva a la ficción, entendida como puesta en escena.

En esa dirección cabe recordar al documental *El Triunfo de la voluntad* (1933) de Leni Riefenstahl, que, por encargo de Hitler (y a pesar de la animadversión que Goebels sentía hacia ella), narra el desarrollo del último congreso del partido nazi. En él se ven personas laboriosas y alegres, marchas militares, discursos ciertamente inflamados con un patriotismo particular, incluso soldados que en lugar de armas llevan herramientas y sin duda todo ello constituye un documento histórico pero adquiere realmente la fuerza propagandística que le solemos desentrañar y condenar, en la estructura narrativa ensamblada por su autora con magistral capacidad de síntesis y de sentido del ritmo. Ahora pensemos, en contraste, por ejemplo en la serie de documentales titulada *¿Porqué luchamos?*, dirigida por Frank

Capra (1943), en la que se argumentan los motivos y la conveniencia de la causa de los aliados frente a los nazis. Respecto de la segunda guerra mundial, no es lo mismo lo planteado por un documental norteamericano que lo narrado por uno ruso o uno británico.

Entonces, si bien la correspondencia relativamente directa que pueda haber entre imagen-sonido y realidad le confiere al documental no solo una alta credibilidad sino también una cierta relevancia como memoria cultural, no obsta para señalar que, como se sugirió más arriba, en la edición, las imágenes documentales adquieren su contexto definitivo, que es el que finalmente impacta. La tradición representacionista del documental a veces parece olvidar que la tecnología del cine de hoy permite modificar el sonido que acompaña a la imagen, con lo cual el significado de ésta puede cambiar o que la estructura narrativa necesariamente requiere procedimientos articuladores que le dan un nuevo contexto. La mayoría de estudiosos del cine y específicamente del documental, asumen a priori aquella tradición y proceden a proponer taxonomías y tipificaciones.

Entonces, la responsabilidad frente a lo que se narra adquiere una relevancia igual o mayor que el carácter isomórfico de la imagen misma. El cineasta Roberto Rossellini manifestó, a propósito del neorrealismo en el cine, que este fue una actitud sobre todo moral. En efecto, el neorrealismo cinematográfico, que tuvo un origen fuertemente arraigado en el documental, surgió ante esa suerte de compromiso que algunos cineastas sintieron en medio de lo que consideraron crudeza e injusticia en la segunda posguerra. En medio de la carencia de recursos, ellos se propusieron y afirmaron estar narrando la realidad y, por ejemplo, en *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1947) que relata con escasos recursos técnicos del cine la vida de unos pescadores pobres, sin duda hay registros documentales. De hecho el rodaje se realizó en el pueblo y en las casas de los pescadores pero el protagonista, Ntoni, pese a ser realmente un pescador, fue guiado para realizar puestas en escena. Visconti escribió un guión para la obra. El Neorrealismo siguió en la tónica de trabajar en escenarios reales, con luz natural y actores también naturales, denunciando la realidad y sin embargo, uno de sus más importantes representantes fue un guionista: Cesare Zavattini. Las grandes obras del neorrealismo, como *Ladrón de bicicletas* (1948) desarrollaron su cometido moral ante la realidad por medio de ficciones, es decir, de puestas en escena.

Esta reflexión encuentra otro enclave importante en la obra de otro francés: Jean Rouch, quien recorrió durante los años cuarenta, cincuenta, sesenta e inclusive los setenta a buena parte de África haciendo algo más de 120 documentales sobre ritos y costumbres de los pueblos de este continente. Quizás en la línea de Vertov, él creía en la utilidad de la cámara como herramienta de investigación científica y de hecho él era un antropólogo consciente de estar realizando investigaciones. Sin embargo, también sabía que la presencia de la cámara afectaba la actitud de las personas que estaban frente a ella, así que intentaba modificar tal afectación invitando al menos a algunas de esas personas a colaborar con la filmación. Cuando le fue posible, en aquellos tiempos en que no se contaba con la inmediatez del registro que facilita actualmente el video, regresaba al sitio de filmación después de haber revelado la película, le proyectaba tales registros a las personas que habían participado en ellos y los filmaba en tal situación. No obstante, aunque este tipo de ejercicios los empezó a hacer en el África, la obra más reconocida en este sentido fue hecha en París, tal vez para razones prácticas y con el título de *Crónica de un verano* (1960), además en compañía de Edgar Morin (quien luego se dedicó exclusivamente a la filosofía). Sin duda, mediante aquel procedimiento Rouch reconocía implícitamente que no había plena objetividad en la cámara ni en la narración e intentaba incorporarle autenticidad a la versión de los pobladores.

Por esa ruta Rouch llegó a hablar de la ficción etnográfica y estuvo tan convencido de la inexistencia de objetividad al punto que afirmó que no era necesario buscar la verdad por medio del cine sino lo que llamó *la verdad cinematográfica*. Con ese criterio modificó muchas veces la velocidad o el sentido del movimiento de las personas filmadas, incorporó música en la edición y consideró que no se debería establecer diferencias tajantes entre el cine documental y el narrado con actores. El propio Rouch mantuvo durante varios años un seminario permanente sobre cine y ciencias humanas en la Cinemateca de París, en el que se proyectaban precisamente obras de ficción.

En el contexto de los documentales colombianos vale la pena orientar por un momento la mirada hacia un reconocido documental: *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1977) de Jorge Silva y Martha Rodríguez, que es ciertamente una obra *problematizadora* de la realidad. Inicia con una denuncia verbal directa de la presencia usurpadora de los extranjeros en el continente, mientras destaca en

planos cerrados y de mucha delicadeza fotográfica a una espada isomórfica con una cruz, en evidente denuncia de la combinación estratégica del evangelio con la violencia. Seguidamente el punto de vista del discurso de la obra queda más claro aún con la voz en *off* de la realizadora señalando la continuidad entre la conquista española y la explotación actual de los terratenientes.

Aunque Martha Rodríguez, quien fue alumna de Jean Rouch en París, en diversos coloquios ha sido defensora del género documental como opción de práctica cinematográfica asequible en Latinoamérica, válida en este caso la introducción de algunos elementos de ficción como algo que apoya y no afecta al trabajo documental, dado que resultaba necesario recurrir a ellos para aludir a una leyenda. En efecto: una calavera envuelta en girones introduce a la representación del diablo por medio de un personaje que tiene una máscara, corbata, chaqueta oscura y pantalones claros. Se trata de un individuo elegante que se mueve con agilidad por las breñas, como un ejemplar caprino. Llama la atención que la máscara es al parecer de lana, con lo cual la plasticidad de lo horrendo se distancia un poco de la iconografía católica y se instala en la artesanía regional.

La voz en *off* de la narradora describe la indumentaria de los conquistadores mientras se ven planos de detalles de una efigie de Sebastián de Belalcázar. Esas sinécdoques visuales, evocadoras del montaje de atracciones de estirpe eisensteniano, le dan especial fuerza al enunciado que sigue: los conquistadores se parecen a la encarnación del diablo. La voz en *off* de un indígena afirma que el diablo se parece a un carabinero y las espuelas del conquistador coinciden con las estrellas de la estatua. Para los indígenas el diablo parece ser una presencia cotidiana. Ellos afirman reconocer indicios de su presencia cuidando al ganado. La cámara recorre parsimoniosamente con un movimiento ascendente las botas del carabinero, que es el referente más cercano que tiene el indígena. La comparación con el conquistador es un acometida de los realizadores incitando a la *historización* de lo ideológico.

La alegoría del diablo sostiene a buena parte del relato y esto es particularmente interesante porque si bien la leyenda hace parte de la tradición oral, y por tanto de la realidad, no se ve la fisonomía de los indígenas entrevistados y la narración recurre a la personificación ficticia del diablo y a la puesta en escena.

El terrateniente es otra caracterización lograda de

manera ficticia y se corresponde con el imaginario según el cual las personas adineradas son blancas. Con sombrero de copa evoca al *Tío Sam* (aunque ni siquiera se le nombre), mira con arrogancia y viste a lo europeo, con saco y corbata. El terrateniente merodea a caballo por la hacienda e infunde tanto temor terrenal como el miedo *metafísico* que generan los pasos que se le escuchan al diablo en las noches, cuando aparentemente transita por los corredores. El terrateniente, sin nombre ni relieve humano es acusado por las voces de los indígenas entrevistados, de realizar pactos con el diablo, quien le provee dinero a cambio de vidas humanas. La certeza de ese pacto proviene del imaginario popular pero la obra cinematográfica lo materializa y evidencia mediante dos actores, quienes realizan la escena de aquel encuentro siniestro en la cumbre de una colina. Por supuesto que las vidas que entrega el terrateniente son de indígenas, como los de que trabajan en condiciones infrahumanas, según lo denuncia uno de ellos, en la mina de azufre, en las faldas del volcán Puracé. Los dueños de esa mina también son acusados de realizar pactos con el diablo. Además ellos son extranjeros, como los conquistadores del siglo XV. Hay un afán angustioso en los indígenas por identificar a sus opresores aún en el contexto del sincretismo en el que se mezcla su reclamo histórico por la tierra con la noción católica del mal, encarnada en el diablo. Al mismo tiempo, el terrateniente con su figura blanca y montado a caballo es comparado con el conquistador Belalcázar mediante un montaje de planos detalles que llevan del mero contraste visual a todo un terrible símil intercultural. Queda así planteado el problema sociopolítico y cultural: Un indígena concluye que la lucha contra el explotador equivale a la lucha contra el diablo.

Los indígenas viven en condiciones precarias de vivienda, salud, alimentación y esto no es un asunto de estilo de vida debido a su propia cultura. La obra cinematográfica le permite a un líder indígena declarar que la responsabilidad de su pobreza la tienen tanto los liberales como los conservadores, grupos oligárquicos que han gobernado al país mediante engaños. A juzgar por el sincretismo entre el catolicismo y la lucha étnica con el que expresan su sentido de trascendencia, la pobreza es el infierno.

III. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Es esa capacidad social de adjudicarle sentido a la naturaleza, a los hechos sociales, a los mismos procesos de

construcción tecnológica y de intervención humana sobre la naturaleza, la que hace que documentales contemporáneos como *Koyanisqatsi* – y en general la trilogía Qatsi– (1983-1988), *Baracka* (1993), *Earth* (2007) y *Ocean* (2001), se refieran a la acción (humana) aunque sus imágenes sean predominantemente paisajes o maquinarias (que son otro tipo de paisaje)... tal como *El arribo del tren* de los Lumiere muestra a una maquinaria que no existiría ni se movería ni arribaría a la estación que tampoco existiría ni nadie esperara allí para luego desabordarla si no fuera porque todo ello tiene sentido para los seres humanos. De manera más radical, Mirra et al.,⁵ sugieren que el documental siempre refiere a la realidad social, con lo cual centra su definición en lo ético y considera que no es posible hacer documentales sobre los animales o las cosas, dado que en este caso se tienen objetivos de otro carácter como el científico o el periodístico pero también allí, se puede agregar, cabe esta reflexión sobre las pretensiones de objetividad del documental.

IV. REFERENCIAS

- Capra, F. (Director). (1943). *¿Porqué luchamos?*. USA
- De-Sica, V. (Director). (1948). *Ladrón de bicicletas* [film]. Italia: DLS
- Eisenstein, S. (Director). (1925). *El Acorazado Potemkin* [film]. URSS: Goskino
- Eisenstein, S. (Director). (1927). *Octubre* [film]. URSS: Sovkino
- Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook del Norte*. Francia: Les Frères Revillon
- Flaherty, R. (Director). (1926). *Mohana* [film]. USA: Paramount
- Flaherty, R. (Director). (1934). *El Hombre de Arán* [film]. Irlanda: Gainsborough
- Flaherty, R. (Director). (1948). *Louisiana story* [film]. USA: Robert Flaherty
- Fothergill, A. (2007). *Earth* [film]. UK: BBC
- Fricke, R. (Director). (1993). *Baracka* [film]. USA: Magidson
- Grierson, J. (Director). (1929). *Drifters* [film]. U.K. Empire / New Era
- Lumière, A. & Lumière, L. (Directores). (1895). *El arribo del tren* [film]. Francia: Lumières
- M. Mirra (Comp.). (2006). *Movimiento documental. Teoría, metodología y práctica del Movimiento de Documentalistas*. Buenos aires, Argentina: Asociación Civil Movimiento Documental
- Mayolo, C. & Ospina, L. (2008). *Agarrando pueblo*. Colombia: Satuple
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press
- Nietzsche, F. (1873/1970). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* [Obras completas, Vol. 1, pp.543-556]. Buenos Aires, Argentina: Prestigio
- Ospina, L. (2007). *Un Tigre de Papel*. Colombia: Congo / Ospina
- Pudovkin, V. (Director). (1926). *La Madre* [film]. URSS: Mezhrabpom
- Reggio, G. (Director). (1983). *Koyanisqatsi: Life out of balance* [film - trilogía Qatsi I]. USA: IRE
- Reggio, G. (Director). (1988). *Powaqqatsi: Life in transformation* [film - trilogía Qatsi II]. USA: Golan-Globus
- Reggio, G. (Director). (2002). *Naqoyqatsi: Life as war* [film - trilogía Qatsi III]. USA: Miramax
- Rifenstal, L. (Director). (1933). *El Triunfo de la voluntad* [film]. Alemania:

⁵ Mirra, claro está, establece una tajante distinción entre el documental y la ficción, al punto de no aceptar en la grabación de un documental el uso de varias cámaras ni del plano-contraplano con una misma cámara, ni la introducción de personajes ficticios.

- Reichsparteitags
Rosenstone, R. (2006). *History on film/film on History*. Harlow, Gran Bretaña: Longman-Pearson
- Rouch, J. & Morin, E. (Directores). (1960). *Crónica de un verano* [film]. Francia: Argos.
- Silva, J. & Rodríguez, M. (Directores). (1977). *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro* [film]. Colombia: Fundación Cine Documental / Instituto de Arte e Industria Cinematográfica de Cuba
- Vértov, D. (1924/1973). *El cine-ojo*. Madrid, España: Fundamentos
- Vértov, D. (1924/2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*. J. Jordá [trad.]. Madrid, España: Capitán Swing
- Vértov, D. (Director). (1929). *El Hombre de la cámara* [film]. URSS: Vufku
- Vigo, J. (Director). (1930). *A propósito de Niza* [film]. Francia.
- Visconti, L. (Director). (1947). *La tierra tiembla* [film]. Italia: Universal

V. CURRÍCULO

Jorge Prudencio Lozano Botache. Cineteleasta de la *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños – Cuba*–.Realizador de numerosos documentales televisivos de tipo cultural. Doctor en Ciencias de la Educación de la Universidad del Cauca con la tesis *Narraciones cinematográficas: potencialidades pedagógicas y de investigación cualitativa, desde el cine colombiano*. Profesor de la Universidad Santiago de Cali.