

Ciclo
**Cine
Directo**

CINE CLUB
CINE DE NO FICCIÓN

**Mayo-Junio
2009**

lugar a dudas



09/06 LOS MAESTROS
LOCOS



19/05 CRÓNICA
DE UN VERANO



16/06 SALESMAN



26/05 YO, UN
NEGRO



23/06 URGENCIAS



02/06 PRIMARY



30/06 CARTA DESDE
SIBERIA

CINE DIRECTO

El cine directo nace, básicamente, de los adelantos técnicos ocurridos a finales de los años cincuenta y durante la década del sesenta, cuando las cámaras se vuelven más ligeras y silenciosas. Eso permite no sólo salir con ellas a las calles sin necesidad de trípode, sino también capturar el sonido durante el rodaje, de manera sincrónica con la imagen. La predilección es por la película de 16 milímetros, mucho más sensible y adecuada a espacios con poca luz, a pesar de ser considerada como de *amateurs* (propia de cineastas experimentales y etnógrafos). Las bobinas de película aumentan su duración de 10 a 12 minutos, y el equipo de realización se reduce a un grupo mínimo de personas.

El cine directo se caracteriza, además, por la ausencia de música y de comentarios, y por la intervención directa del realizador en el rodaje, muy en contravía del estilo con que hasta ese momento eran hechos los documentales. Más que una revolución técnica el cine directo es pues una filosofía, un modo de acercarse a la realidad, potenciada por estas innovaciones técnicas que permiten rodar por fuera de los estudios –y en exteriores–, imágenes que el realizador capta *in situ*, con toda su *carga de realidad*: las nuevas cámaras, fabricadas a la medida del hombre, se mueven cómodamente con él, y responden a sus acciones y movimientos... en sincronía con la banda sonora, que desde entonces captura tanto los sonidos espontáneos como los provocados. ¡Nunca antes el cine había estado tan en directo con la realidad!

Y son Estados Unidos, Francia y Canadá, los países que abanderan el proceso de cambio y desarrollo de esta nueva forma de filmar. Por eso *lugaradudas* dedica este ciclo al cine directo y a sus principales realizadores, comenzando por Jean Rouch, mayor exponente del cine etnográfico.

CRÓNICA DE UN VERANO

Año: 1960

Directores: Edgar Morin, Jean Rouch

Este documental, considerado fundador del *cinéma vérité* (cine-verdad), apela a la interpelación y provocación de quienes registra, para captar en cámara sus reacciones. El objetivo es claro. Se trata es de demostrar que el cine conduce a una verdad, que la simple realidad no puede mostrar. Tanto Rouch como Morin llegan a esta conclusión, sustentados en la práctica cinematográfica y el pensamiento de Dziga Vertov, quien creía que el cine revelaba una verdad (*kino pravda*), pero en su caso por medio del montaje (el ejemplo más claro es *El hombre de la cámara*).

En *Crónica de un Verano* lo que vemos, pues, son las apreciaciones y monólogos de los retratados, que se ven registrados a sí mismos, y que dan sus opiniones sobre lo que es y no es realidad, sobre lo que consideran falso o impostado. Aquí el dispositivo se pone en evidencia, al contrario de otros documentales de estilo directo que optan por la no intervención del director en lo registrado. Sin embargo *Crónica de un verano* es un documental hecho en directo (registro de la imagen y el sonido en sincronía), en el que la cámara *sigue* a los personajes en sus gestos y testimonios, y en donde nosotros, como espectadores, los vemos y sentimos también.

YO, UN NEGRO

Año: 1958

Director: Jean Rouch

Yo, un negro, es un retrato de un africano de Níger. Narrado en primera persona por la voz del protagonista, este documental cuenta, a través del quehacer de una semana, la cotidianidad de toda su vida. Con el método etnográfico de acercamiento y convivencia con los personajes, Rouch logra adentrarse con hondura en este sujeto y mostrar las distintas facetas de su condición de africano. Apelando a una forma inusual del cine directo a la hora de mostrar la realidad de una persona, Rouch registra la voz en *off* del protagonista para, con este gesto, darle plena autoridad a su personaje y narrador, que de esta manera puede expresar todo lo que siente y piensa acerca de su vida.

PRIMARY

Año: 1960

Director: Robert Drew

Este documental constituyó una revolución respecto al modo tradicional como el cine se

aproximaba a la realidad para contarla. Por primera vez no hay un narrador en *off* que conduce lo que se ve, es solamente la cámara la encargada de contar. Drew busca, de esta manera, acercarse al fotoperiodismo que se hace en la revista *Life*, y romper de paso con los esquemas y modos tradicionales de acercarse a la realidad en el cine.

Gracias a esto los estadounidenses pudieron ver, desde sus hogares y por primera vez, un programa que mostraba el proceso de las primarias de 1960 a la presidencia por el Partido Democrático en Wisconsin, enfrentando a John F. Kennedy y Hubert Humphrey. La intimidación del proceso fue captado tras bambalinas mediante el uso de un lenguaje nuevo para el cine a través del manejo de la cámara, que hacía ostensible sus movimientos y el desplazamiento del *cameraman*. Todo un rompimiento con los viejos esquemas, en la línea de exploración de la “nueva frontera”, que pregonara Kennedy. La reinención del periodismo audiovisual por parte de Drew se puede resumir en sus “tres mandamientos”: “I’m determined to be there when the news happens. I’m determined to be as unobtrusive as possible. And I’m determined not to distort the situation.”*

(*) “Yo decido estar cuando las noticias ocurren. Decido ser tan discreto como sea posible. Y decido no distorsionar la situación”.

LOS MAESTROS LOCOS

Año: 1955

Director: Jean Rouch

Si miramos este documental bajo la perspectiva del *cine verdad*, nos revela muchas verdades. Una de ellas, que el ritual representado en *Los maestros locos*, de la secta hauka, fue prohibido en su época por los sacerdotes islámicos, que consideraban hereje este acto, y por el gobierno francés que no quería lidiar con creencias animistas dentro de su ámbito de influencia política. Por tal razón los miembros de la secta fueron perseguidos. Y así como en su contexto fue tabú, la exhibición de esta pieza también causó mucha controversia. Lo que podemos ver son escenas fuertes de un ritual que en un principio se llevaba a cabo una vez a la semana el domingo, y que en su declive terminó por hacerse una o dos veces al año. Estas escenas que chocan al espectador, son la representación que los miembros de la secta hacen sobre la colonización; y muestran cómo ellos creen ciegameamente ser poseídos por los Dioses Nuevos, los colonos. También revela otra verdad: la de cómo estos africanos logran expresar y canalizar, de una manera inusual y hasta revolucionaria, un momento preciso, anterior a su independencia.

El cine, en la época del surgimiento del registro directo, fue utilizado por algunos antropólogos como una herramienta de investigación, por cuanto podía revelar verdades y hechos inexplorados, búsqueda y aspiración de todo antropólogo. ¿Y no es ese, acaso, el objetivo de todo documentalista?

SALESMAN

Año: 1969

Directores: David Maysles y Albert Maysles

Para la segunda mitad de los años sesenta, el estilo en directo (nada de puesta en escena, pero sí de situación; prioridad absoluta del plano-secuencia con cámara en mano, y gran angular; utilización del *zoom* para cerrarse en un rostro y captar un gesto; ningún comentario ni ilustración musical; sonido directo, no entrevistas, pero sí toma de soliloquios, discursos y diálogos de los protagonistas que sirven de guía en el montaje) ya estaba fuertemente radicalizado en los Estados Unidos. Documentalistas como Pannebaker, Leacock y los hermanos Maysles buscaban retratar el sueño americano, desde sus particulares miradas. Tal el caso de *Salesman*, un documental que muestra un lado antiheroico -opuesto a las historias de Hollywood- de la sociedad norteamericana. Y que retrata la concepción capitalista del mundo y la lógica del libre comercio.

URGENCIAS

Año: 1987

Director: Raymond Depardon

Depardon además de cineasta es reportero gráfico. Pero su formación de cineasta le viene de su pasado campesino. El campesino, para convivir con la naturaleza y labrar y comprender la tierra, debe tener un método, el de la repetición de sus actos. Por eso en el cine de Depardon prima más el método que el estilo, que no es otro que el de la espera, una relación en paralelo con el mundo. El método: esa manera de negociar con lo real el modo de abordar el mundo, a diferencia del estilo, es un proceso abierto al conocimiento, a la investigación, e incluso a la contradicción. Por lo que el azar adquiere mucha relevancia. Al leer y ver los trabajos de Leacock, Pennebaker y Maysles, Depardon no descubre un “movimiento estilístico” en ellos, sino un dispositivo para acercarse a la realidad, un método de conservación.

Depardon centra entonces sus películas en una constante búsqueda y exploración, algo que se ve en *Urgencias*. Aunque a lo largo de este documental también se constata otra de las preocupaciones del realizador:

desde dónde filmar. Porque para Depardon el emplazamiento y posición de la cámara es de suma importancia, es la ventana al universo registrado. De allí que este documentalista sacrifique a menudo el lugar y la perspectiva por donde mira el mundo.

CARTA DESDE SIBERIA

Año: 1957

Director: Chris Marker

Este documental no es cine directo, pero su presentación en este espacio de encuentros con la no ficción es muy importante, porque es el primer documental-ensayo. Aquí vuelve a aparecer la voz en *off* del realizador, pero no para reiterarnos lo que estamos viendo frente a la pantalla (como se hacía en los primeros documentales expositivos, estilo *Nanook, el Esquimal*), sino por el contrario para poner en cuestión estas imágenes.

Marker responde a los que propusieron el *cinéma vérité* (cine-verdad) en los años cincuenta, con una paráfrasis: “*Cine ma vérité*”: ‘cine mi verdad’. Al espíritu científico de las investigaciones metodológicamente heterodoxas del cine del antropólogo Jean Rouch y del sociólogo Edgar Morin, por ejemplo, Marker contrapone una forma de entender el documental como escritura ensayística, en primera persona. La preocupación de Marker por poner en entredicho la ilusión de objetividad del cine es explícita en una secuencia de *Carta desde Siberia*. Una toma donde varios peatones y un autobús atraviesan una calle en la que unos obreros trabajan, es motivo de tres interpretaciones diferentes en *voice over*: la primera es una apología de la Unión Soviética, que destaca el progreso y la eficiencia del gobierno socialista; la segunda utiliza las mismas imágenes para denunciar el atraso en la URSS y el descontento de los ciudadanos, mientras que la tercera expresa lo único que puede transmitirse de forma verdaderamente objetiva: la opinión de Chris Marker. La película, además, incluye un videoclip *avant la lettre* dedicado a los mamuts, hecho con animación. *Carta desde Siberia* es, en síntesis, una cinta muy divertida, irreverente y cuestionadora.