



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine
Documental Peruano, 1910-1990**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Comunicación
Social con mención en Investigación en Comunicación

AUTOR

Ernesto GUEVARA FLORES

ASESOR

Atilio BONILLA CARLOS

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Guevara, E. (2016). *Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental Peruano, 1910-1990*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

309
180

A los cuatro días del mes de marzo de dos mil dieciséis, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Mg. Magdalena García Toledo (Presidente), Mg. Atilio Bonilla Carlos (Asesor), Mg. Pedro Lovatón Sarco (Informante), Mg. José Ventocilla Maestre (Informante) y Mg. Luis Cumpa González (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **APROXIMACIONES A LA HISTORIA Y A LAS CORRIENTES DEL CINE DOCUMENTAL PERUANO, 1910-1990**, presentada por el señor Ernesto Guevara Flores Bachiller en Comunicación Social para optar el Grado de Magister en Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Muy Buena (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación** al señor **Ernesto Guevara Flores**.

El acto académico de sustentación concluyó a las _____ horas.

Magdalena García Toledo
Mg. Magdalena García Toledo
Presidente
Profesora Principal T.C.

Atilio Bonilla Carlos
Mg. Atilio Bonilla Carlos
Asesor
Profesor Auxiliar T. C.

Pedro Lovatón Sarco
Mg. Pedro Lovatón Sarco
Informante
Profesor Asociado D.E.

José Ventocilla Maestre
Mg. José Ventocilla Maestre
Informante
Profesor Auxiliar T.C.

Luis Cumpa González
Mg. Luis Cumpa González
Miembro
Profesor Auxiliar T.C.

Letras mayúsculas del Perú y América

*A los jóvenes,
quienes más que nadie merecen
un cine nacional.*

A mis padres, en primer lugar,
por haber apoyado
una cierta idea del cine como elección.

A Alejandro, Rosario y José,
por estar ahí.

A los maestros de Comunicación Social,
de Pre y Posgrados,
desde 1993.

CONTENIDO

- INTRODUCCIÓN	5
I. MARCO METODOLÓGICO	
1.1. Planteamiento del problema	8
1.2. Definición del objeto de estudio	9
1.3. Justificación de la investigación	10
1.4. Objetivos	11
1.5. Hipótesis	11
1.6. Estrategia Metodológica	13
1.6.1. Diseño de la investigación	13
1.6.2. Delimitación de la investigación	14
1.6.3. Técnicas de investigación	15
II. MARCO TEÓRICO	
2.1. Estudios Antecedentes	17
2.2. El cine como medio de comunicación	
a) Narrativa y lenguaje	21
b) El sonido	24
c) El proceso cinematográfico	25
d) Géneros	27
e) Efectos y funciones del cine como industria, arte y espectáculo	29
f) El público frente al medio masivo	32
2.3. El cine documental	33
2.4. Tipología del cine documental	36

III. EL CINE DOCUMENTAL EN EL MUNDO	
3.1. Los pioneros de los años 1910, 20 y 30	
a) Los fotógrafos de Brighton y Robert Flaherty	40
b) Dziga Vertov	44
c) John Grierson y la Escuela británica	48
d) España: Luis Buñuel	53
3.2. El documentalismo moderno	
a) Joris Ivens y el documental social	56
b) El documentalismo ruso	65
c) El documentalismo político y etnográfico francés	68
d) El cine documental español	75
e) El documentalismo en Estados Unidos	80
3.3. El cine documental en América Latina	
a) Brasil	88
b) Argentina	90
c) Cuba	93
d) Chile	97
3.4. Un nuevo cine documental en el mundo	100
IV. EL CINE DOCUMENTAL PERUANO	
4.1. Los noticiarios aristocráticos	104
4.2. Los documentales del Oncenio	113
4.3. Los años 30 y 40	127
4.4. Los documentales del Cine Club Cusco	135
4.5. El documentalismo peruano desde los años 60	142
V. INTERPRETACIÓN Y EVALUACIÓN CRÍTICA	166
- CONCLUSIONES	171
- RECOMENDACIONES	174
- Bibliografía	175

INTRODUCCIÓN

Este estudio es la continuación temática y lógica de la Tesis de investigación con la que obtuvimos el título de Licenciado en Comunicación Social en la UNMSM, donde hicimos un recorrido por el cine documental del mundo. Al reunir material de información teórica había descubierto que la bibliografía y hemerografía sobre el cine documental eran escasas; y los filmes de éste género, inaccesibles. Optamos aquella vez por referirnos al cine documental mundial, al comprobar que el tema se enriquecía al descubrir valiosos documentalistas en diversos países, lo que nos llevó a una reflexión y una conceptualización sobre el cine documental.

Era natural que utilizáramos esos logros para entender mejor al cine documental peruano, cuyo estudio sin embargo exige conceptos, metodologías y documentación distintos, dentro del marco general de los estudios sobre Cine. Ya en 1998 optamos el título de Licenciado en Historia, en la Universidad Nacional Federico Villarreal, con el estudio *Análisis histórico del filme peruano "Luis Pardo" de 1927*; realizamos investigaciones sobre Cine que publicamos en revistas especializadas como *Butaca del Cine Arte de San Marcos*, que además nos permitió elaborar la Tesis *Historia y corrientes del Cine Documental*, con la que obtuvimos el título de Licenciatura.

Por esta razón, la presente investigación se inscribe en el marco de las investigaciones que estudian el Cine como fenómeno comunicacional. Para ello se han revisado y analizado las principales obras del género en el Perú, determinando los subgéneros, los tipos y características en la Historia del Cine Documental de nuestro país. En resumen, es un estudio de las películas documentales peruanas y sus posibles tendencias desde 1910.

Desde sus orígenes el cine ha puesto de manifiesto su carácter de medio de comunicación, de arte y de industria. Pero también logró ser un registro de la realidad, instrumento de información capaz de captar personajes y acontecimientos; ese fue el presupuesto del que partieron los pioneros del cine documental en el mundo.

Habiendo logrado ese concepto, necesario para al presente, el paso siguiente era aplicarlo al Cine documental peruano, desarrollando a la vez un interés de orden práctico que preocupa actualmente al cine, a los medios de comunicación e incluso a las Ciencias Sociales: el registro de la realidad, y el proceso por el cual se convierte en documento y en fuente de información.

Señalemos los cuatro criterios que nos permiten justificar nuestra investigación. Es *pertinente* porque es un tema poco tocado por otros investigadores en el Perú, sobre todo en relación a la ausencia de un cine nacional; es *oportuno*, porque el tema se ha valorado recientemente en el mundo, tanto en el plano cinematográfico como en la investigación y bibliografía; además, es *original*, porque aún hay pocos estudios sobre documental peruano, sólo investigaciones monográficas, ensayos y entrevistas.

Por último, el tema es *viable* porque se pueden estudiar varios de los documentales peruanos hechos desde 1910, ya que son poco más de 60 films hasta 1991, pero muchos solo se conocen en textos escritos y la prensa. Al mismo tiempo, porque ya hay teoría, al menos sobre el documentalismo en el mundo. Y como la investigación es cronológica, ha resultado manejable y ordenada.

En cuanto a las *limitaciones* de este estudio, el principal fue el no contar con varios de los documentales de largometraje mencionados, no habiéndose podido conseguir ediciones nuevas o versiones comerciales. Pero se han podido visualizar la mayoría, o adquirir versiones modernas. No obstante, realizar la investigación fue viable porque se optó por una descripción cronológica, lo que ordenó e hizo manejable la investigación, y porque muchos documentales están ahora en Internet.

En el primer capítulo se desarrolla el marco metodológico: el planteamiento y ampliación del problema, el objeto de estudio, los objetivos a seguir, la hipótesis, y la metodología correspondiente. En el segundo capítulo se desarrolla el marco teórico de la investigación: los estudios antecedentes de la investigación, el Cine como medio de comunicación, industria cinematográfica y específicamente Cine Documental, atendiendo sobre todo a su tipología, es decir los subgéneros que existen.

El tercer capítulo es descriptivo y cronológico. Se describe la obra de los documentalistas pioneros más importantes del mundo, los primeros en desarrollar corrientes o escuelas: los franceses, los fotógrafos de Brighton, Flaherty, el ruso Dziga Vertov, el británico Grierson y la Escuela inglesa, la obra temprana y única de Luis Buñuel; el documental contemporáneo, a partir de corrientes y escuelas nacionales, sobre todo Joris Ivens por un lado y el documentalismo latinoamericano, por otro. También se presenta una síntesis conceptual y una propuesta teórica, centrada en un concepto actual de cine Documental.

En el cuarto capítulo, el central de nuestro estudio, se estudia histórica y temáticamente el cine documental peruano, por décadas y atendiendo sus películas principales; realizando también la aplicación de las guías y el análisis respectivo. Aquí es inevitable aplicar, por comparación, las corrientes foráneas desarrolladas en el capítulo anterior. Se ven aquí los documentales hechos en el Perú desde 1910 hasta fines de los años 80.

Finalmente, en un quinto capítulo final se interpreta lo obtenido en la forma de una crítica cinematográfica que hace una discusión con el problema de investigación, con las bases teóricas y con la hipótesis; las conclusiones mencionan observaciones finales obtenidas por la investigación, y se añaden recomendaciones.

Quiero agradecer a los maestros que apoyaron esta investigación, a partir de un gusto común y profundo por la cinematografía. En primer lugar, a la doctora Magdalena García. Y a los catedráticos Pedro Lobatón, Winston Orrillo, Sonia Luz Carrillo, Alberto Villagómez, Carlos Cornejo y Atilio Bonilla.

I

MARCO METODOLÓGICO

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La pregunta inicial que generó la idea de la presente investigación partió de la necesidad académica y didáctica de desarrollar un esquema para enseñar Cine Documental: ¿Cuáles son las características del Cine Documental?

La interrogante nos llevó a observar la historia del cine documental a partir de preguntas más concretas: ¿Cuáles son las corrientes del cine Documental?, ¿Cuáles son sus representantes? ¿Cuál es su concepto actual? Como respuesta surgió el planteamiento expuesto: las corrientes del documental mundial y sus aportes.

Quisimos aplicar todo ello al Cine peruano. Y nos interesamos específicamente por su Cine Documental. Por tanto el área problemática tiene una interrogante general: ¿Cuál ha sido el desarrollo del Cine Documental peruano?

El *problema* entonces es la necesidad de un concepto actual de cine documental, adaptado a la realidad peruana, y describir el desarrollo histórico y temático del cine documental peruano.

Desde sus orígenes el cine ha puesto de manifiesto su carácter de medio de información y de registro de la realidad. El uso de la cámara como instrumento capaz de captar acontecimientos, ha sido el presupuesto básico de todos los documentalistas desde el ruso Dziga Vertov hasta el chileno Patricio Guzmán. Cineastas europeos y americanos hicieron importantes aportes en registro, montaje, investigación, guión y mensaje social, y desarrollaron corrientes cinematográficas propias.

Era importante conceptualizar el cine documental, por dos razones. Primero, porque se plantea su uso, sobre todo en América Latina, como herramienta formativa, orientadora y testimonial –como constancia de un hecho o fenómeno social-, para un

público cada vez más interesado por los sucesos sociales y políticos del mundo; en oposición a la televisión como medio de entretenimiento incompleto y mediocre. Y segundo, porque desde los años 1990 el documental ha vuelto a ser considerado importante en la industria cinematográfica, ha participado en festivales y eventos mundiales, y sus realizadores han recibido premios importantes, lo que volvió a poner al Documental al día en la cultura cinematográfica.

El problema central entonces es realizar un estudio del Cine Documental para nuestra realidad cinematográfica peruana, debido a la necesidad de conceptos adaptados a ella, y a la necesidad de una *teoría* para el Cine documental peruano; el medio es con una *cronología histórica*, y con un análisis de sus elementos.

Por lo tanto, el área problemática de la presente investigación tiene una interrogante general: ¿Cuál ha sido el desarrollo del Cine Documental peruano?

Asimismo, contiene varios problemas específicos:

- ¿Cuáles son las características y géneros de la cinematografía?
- ¿Cuáles son las corrientes o escuelas del cine documental en el mundo?
- ¿Cuál ha sido el desarrollo y características del Cine Documental peruano?
- ¿Existe una posible escuela peruana en cine documental?

1.2. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Las preguntas formuladas en el planteamiento del problema han generado el eje central de la investigación. En este sentido, el objeto de estudio es el cine documental peruano en su desarrollo histórico, comparando a nivel cualitativo los principales documentales de largometraje y sus respectivos autores, en sus elementos básicos.

Para ello revisamos los documentales cinematográficos hechos en el Perú desde 1910 hasta 1990, haciendo una aproximación a su historia, desde sus orígenes en los noticieros cinematográficos, que se visionaban en las salas de cine; realizamos así una revisión de los elementos básicos de dicha cinematografía, en sus características

discursivas, formales y temáticas; asimismo, se evalúa críticamente el trabajo de los cineastas documentalistas peruanos.

Por tanto, la delimitación del objeto del estudio comprende un área problemática que abarca las siguientes dimensiones:

CAMPO GENERAL	<i>El Cine documental.</i>
CAMPO PARTICULAR	<i>El Cine Documental peruano.</i>
DELIMITACIÓN	<i>Desarrollo del Cine Documental Peruano de 1910 a 1990.</i>

1.3 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

El cine documental peruano es un objeto de estudio que aún no forma parte de la agenda de la investigación mediática. A lo sumo es tratado en estudios panorámicos e historiográficos como los de Ricardo Bedoya. La presente Tesis abre una línea de investigación que esperamos propicie una mayor comprensión de esta manifestación artística y medio de comunicación, que forma parte de nuestro cine y que expresa y modela nuestra identidad cultural. La importancia de la presente investigación se fundamenta en los siguientes aspectos:

Teórico: Esta investigación permitió establecer las definiciones y las relaciones entre los conceptos *cine*, *industria cinematográfica*, *cine documental*, *cine documental peruano* y *cine peruano*. Así como también, la determinación de los conceptos de estilos, escuelas, estéticas y corrientes que se manifiestan de manera implícita o explícita en el cine documental peruano.

Comunicacional: El cine como objeto de estudio está siendo valorado últimamente en el ámbito de la investigación de los media. Con la presente investigación se pudo observar, evaluar y enjuiciar críticamente el lenguaje cinematográfico que se expresa en la producción del cine documental peruano.

Cultural: Con este estudio indagamos el grado de participación de las instituciones del Estado en el proceso de construcción de una industria cinematográfica peruana de carácter nacional.

1.4. OBJETIVOS

Objetivo general:

Analizar el desarrollo del cine documental peruano, en sus temas, tipos y representantes, desde sus orígenes en 1910 hasta 1990.

Objetivos específicos:

- a) Conocer las características, narrativa y géneros de la cinematografía.
- b) Explicar las corrientes y escuelas del cine documental en el mundo.
- c) Analizar el desarrollo, características y temas del Cine Documental peruano.
- d) Determinar la existencia o no de un posible estilo o escuela peruana en cine documental.

1.5. HIPÓTESIS

Al observar críticamente el Cine Documental en el Perú, de 1910 a 1990, se comprueba que éste ha tenido un lenguaje poco desarrollado y que no ha logrado un discurso propio, debido a que los realizadores no contaron con un cabal conocimiento de las corrientes del cine documental, por lo que sus producciones no lograron una interpretación de los hechos, siendo solo registros de determinados aspectos de la realidad para su divulgación.

Variable independiente:

Corrientes estéticas y teóricas del cine documental.

Variable dependiente:

Documentales peruanos.

Indicadores de la variable independiente:

- Fundamentos teóricos del cine documentalista de R. Flaherty, D. Vertov, J. Grierson, L. Buñuel, J. Ivens.
- Elementos estéticos del cine documentalista ruso, francés, español, estadounidense y latinoamericano.

Indicadores de la variable dependiente:

- Temática y géneros de los documentales peruanos: documental geográfico, costumbrista, informativo, social y político.
- Elementos del lenguaje cinematográfico utilizado por los documentalistas peruanos: planos, ángulos, movimientos, montaje, sonido.

Operacionalización de Variables

En este estadio de la investigación transformamos las variables teóricas en variables empíricas, luego determinamos los indicadores y elaboramos las unidades de análisis, mediante una matriz de operacionalización.

CUADRO 1
MATRIZ DE OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES

Variables teóricas	Variables empíricas	Indicadores	Unidad de análisis
<i>Corrientes estéticas y teóricas del cine documental</i>	Fundamentos teóricos del cine documentalista	R. Flaherty D. Vertov J. Grierson, L. Buñuel J. Ivens	<i>Nanook of the North</i> <i>El hombre de la cámara</i> <i>Drifters</i> <i>Las Hurdes</i> <i>Borinage, Tierra de España</i>
	Elementos estéticos del cine documentalista	Documental ruso D. francés D. español D. estadounidense D. latinoamericano	<i>El fascismo cotidiano</i> <i>Noche y niebla, Morir en Madrid</i> <i>La hora de los Hornos</i> <i>Roger y yo, Columbine</i> <i>La Batalla de Chile</i>
<i>Documentales peruanos</i>	Temática y géneros de los documentales peruanos	Documental geográfico D. costumbrista D. informativo D. social D. político	Noticieros aristocráticos Documentales del Oncenio D. de los años 1930-1940 D. del Cine Club Cusco D. de los años 1960
	Lenguaje cinematográfico o utilizado por los realizadores de documentales	Planos, ángulos, movimientos, montaje, sonido, locaciones.	Documentales de J. Goitizolo, M. Morales, A. Garland, J. Avilés, M. Trullen, M. Chambi, E. Nishiyama, L. Figueroa, J. Reyes, Nora de Izcue, M. Robles Godoy, M. Eyde.

Fuente: Elaboración del autor

1.6. ESTRATEGIA METODOLÓGICA

La presente es una investigación cualitativa, basada en una concepción hermenéutica e interpretativa; los métodos de recolección permiten acceder a datos para ser descritos e interpretados. El objetivo no es medir las variables componentes de un fenómeno social, sino entender e interpretar el significado de los hechos sociales, políticos y culturales. Se utiliza un proceso interpretativo más personal para comprender la realidad, y un procedimiento inductivo y concreto, observando e interpretando los fenómenos de la realidad de acuerdo a experiencias anteriores y de cualquier elemento o factor que pueda ayudar; se asume además un compromiso ético, ideológico y axiológico con los procesos que se estudia. En la investigación de la realidad objetiva están también presentes los juicios de valor y la subjetividad. El universo de las investigaciones cualitativas es lo cotidiano y las experiencias del sentido común, interpretadas y reinterpretadas por los sujetos que las viven¹.

1.6.1. Diseño de la Investigación

En primer lugar, se elaboró un Diseño de Investigación para planificar las fases del estudio. En la primera, se obtuvo la información referida a cuáles son los documentales cinematográficos producidos en el Perú entre 1910 y 1990; visualizándolos para determinar el universo y la muestra significativa. En la segunda fase, se revisó el *corpus* teórico e historiográfico que se han producido sobre el cine documental en el mundo y el Perú, y se seleccionó la información que podría aportar a una explicación y reflexión crítica sobre nuestro objeto de estudio. En la tercera fase, se aplicaron las técnicas de recojo, el procesamiento y análisis de los datos obtenidos, haciendo una interpretación comparativa de las películas, utilizando las Guías de observación, tomando en cuenta tanto el lenguaje cinematográfico como el marco histórico y la crítica cinematográfica existente.

El presente estudio es una investigación que se fundamenta en el paradigma del enfoque cualitativo, en tanto que utiliza procedimientos descriptivos, analíticos e

¹ ÑAUPAS, *et al.*, 2014: 353-402.

interpretativos para apreciar y evaluar críticamente la producción del cine documental del Perú. De acuerdo a los objetivos de la investigación, se trata de comprender heurísticamente y explicar conceptualmente la complejidad, el detalle y el contexto histórico de cada filme documental producido en el Perú.

Es una investigación cualitativa que adopta la modalidad de un Estudio de Caso. Es decir, una modalidad de búsqueda sobre una específica delimitación empírica y conceptual: el estudio del cine documental peruano producido de 1910 a 1990. Asimismo, es una investigación cualitativa que utiliza la técnica del Análisis Documental. En este caso la fuente primaria es el filme que testimonia su condición de objeto cultural (de contenido polisémico: personajes, acontecimientos políticos y sociales, lenguaje, costumbres, moda, melodías) que al cual se ha accedido gracias a la actual tecnología de la información y comunicación. A través de Internet (Google, YouTube, Base de datos) se han logrado ver los filmes que son objetos de estudio.

1.6.2. Delimitaciones de la Investigación

Varios de los documentales no han sido vistos, más que en sus guiones escritos o referencias técnicas. Algunos han sido vistos en salas de cine club, festivales y circuitos. La mayoría fueron observados en la Internet. Cuando se ha consultado textos e investigaciones previas, éstos se citan en el presente texto.

Son 62 los documentales peruanos producidos desde 1910 hasta los años 90 y que forman parte de las unidades de análisis del presente estudio, de los cuales 26 pertenecen al periodo del cine mudo y 36 al cine sonoro. La mayoría, a partir de los documentales de los años 40, se pueden visionar, y de los anteriores no hay imágenes, pero sí fotogramas, textos, guiones, referencias en la prensa de la época.

Por lo tanto, tenemos material para un *corpus* inmanente de las películas y para reconstruir un *corpus* contextual de cada filme. Todas las películas constituyen el objeto de estudio, un “universo/muestra *exploratorio no probabilístico*”, al cual se le ha aplicado técnicas de acuerdo al diseño de investigación.

1.6.3. Técnicas de Investigación

Considerando que la investigación implicó un trabajo teórico y práctico, se tuvo que emplear técnicas adecuadas a este tipo de estudio. Las principales fueron las siguientes:

- a) Observación y revisión visual de los documentales, utilizando Guías de Observación: una de contenido y lenguaje, y una General.
- b) Uso de la Guía de contenido y lenguaje, que se aplicó de manera individual a cada documental. Contiene:
 - Título, fecha de estreno, director y productor.
 - Contenido específico, y temática.
 - Preponderancia de planos, ángulos, movimientos, unidades narrativas y sonido.
 - Adscripción a una corriente documentalista mundial.

GUÍA DE CONTENIDO y LENGUAJE

N°	TIPO	TITULO								FECHA ESTRENO		
DIRECTOR						PRODUCTOR						
CONTENIDO								TEMÁTICA				
								geogr	costum	inform	soc	polít
PREPONDERANCIA DE												
PLANOS				ÁNGULOS			MOVIMIENTOS			SONIDO		
PP	PE	PC	PG	normal	picado	Contrpic	travll	baneo	zoom	Música	Narrativa	Ambiental
CORRIENTE DOCUMENTALISTA				Etnográfica (Flaherty)								
				Británica (Grierson)								
				Social (Ivens)								
				Cinema-verité (francés)								
				Documentalismo latinoamericano								
				Otro								

El resultado de esta Guía lo vemos en el desarrollo del capítulo IV.

- c) Reconstrucción de la Ficha técnica de cada film, para registrar la información bibliográfica y hemerográfica consultada.
- d) Uso de una Guía General de Documentales, para un consolidado cronológico que enlista y describe todos los documentales peruanos observados. Contiene:
 - Título, año, director y productor
 - Temática general: geográfica, costumbrista, informativa, social, política.

GUÍA GENERAL DE DOCUMENTALES

N°	TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTOR	DURACIÓN	TEMÁTICA				
						Geo grf	Cos tum	Infor mat	So cial	Polí tico
1										
2										
3										
4										
5										
6										
(...)										
62										

El resultado de esta Guía es una cronología histórica, que vemos al final del capítulo IV.

II

MARCO TEÓRICO

2.1. ESTUDIOS ANTECEDENTES

El marco que aquí se alude está referido a los fundamentos teóricos y metodológicos de diversos textos y autores que han permitido dar sostenibilidad epistemológica al presente estudio.

El primer estudio antecedente es la tesis de investigación *Aproximaciones a la historia y los esquemas teóricos del cine documental*, que presentamos en el año 2008, para optar el Título profesional de Licenciado en Comunicación Social en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En aquella investigación se describió la historia del cine documental, sus representantes, características y tipos principales; asimismo, se identificó y analizó las principales corrientes, escuelas y del cine documental. Y dos conclusiones de aquel estudio que constituyen ejes conceptuales de la presente investigación son:

- a) “El Cine Documental es un *género*, y en su interior hay distintos tipos de tratamiento, que producen subgéneros denominados según su especificidad: reportaje, film-manifiesto, film-encuesta, documental testimonial, etc.; y que pueden o no ser de montaje (...)
- b) El Cine Documental es ahora una interpretación de la realidad, que da un sentido propio, logrando una representación particular, no ficcional. El Documental pasa a ser así una representación reconstruida, y que además de sus bases informativas tiene además funciones de reflexión”².

Otro aporte fundamental es la del norteamericano Michael Rabiger, cuyos conceptos, tipología y clasificación de los documentales son un marco inicial³; esta

² GUEVARA, 2008: 101-102.

³ RABIGER, 1989.

información se complementa con la compilación de Joaquim Romaguera y Homero Alsina de los textos fundacionales de los movimientos documentalistas⁴, como una primera revisión teórica del tema.

La aproximación científica al tema parte de la discusión teórica planteada por dos autores fundamentales: Eric Barnouw y su texto *El Documental*, en donde propone ya un estudio histórico a partir de los estilos o subgéneros de este cine⁵; y Bill Nichols quien con su importante propuesta de *La representación de la realidad*⁶ aborda ya de manera profunda los puntos de inflexión en los que ficción y documental se mezclan, tema vital en esta Tesis.

Esto se complementa con el estudio de Anna Casanovas acerca de la aplicación de las escuelas documentalistas de los años 1920 y 1930 para reproducir fílmicamente la realidad latinoamericana⁷; lográndose así una renovación del cine Documental en función de la transformación de las sociedades en América Latina, y de las formas de información y divulgación de mensajes sociales de dicho documentalismo. De la propuesta de estos autores, y del estudio de los argentinos Mestman y Peña acerca de un tipo de documentalismo latinoamericano⁸, podemos lograr un marco aplicable al cine documental peruano. Estos autores y otros aportan además sus propias formas de crítica de cine, que sirven de metodología de análisis de los documentales. De aquí también podemos desprender un modelo conceptual útil para el documentalismo.

Obviamente, en nuestra investigación hacemos referencia a muchos más filmes revisados. Cuando esto no ha sido posible, se han consultado sus referencias en textos e investigaciones previas, citándose dichos textos. Al final hay un cuadro sobre las significaciones teóricas identificadas, que constituye un *trabajo de campo*.

Otro texto importante como antecedente es la compilación de estudios realizado por los españoles Torreiro y Cerdán, referido a los últimos aportes sobre el cine

⁴ ROMAGUERA y ALSINA (eds), 1993.

⁵ BARNOUW, 1996.

⁶ NICHOLS, 1996.

⁷ CASANOVAS, 2002.

⁸ MESTMAN y PEÑA. 2002.

documental, las vanguardias surgidas desde el año 2000 y las discusiones teóricas del documentalismo. Según ambos autores, el cine documental ha pasado de ser un registro descriptivo de algún aspecto de la realidad objetiva, a una interpretación de la realidad donde el documentalista otorga a los hechos un sentido propio y logra un discurso no menos objetivo pero particular⁹.

Para el cine documental peruano utilizamos las referencias que hay en los cuatro estudios de Ricardo Bedoya sobre el cine peruano, de donde extraemos los datos en cuanto a los documentales¹⁰; y los aportes de la compilación de Giancarlo Carbone, sobre testimonios del cine peruano de 1897 a 1992¹¹.

Veamos nuestro marco conceptual, empezando por el Cine y el Cine Documental. Como se verá, se va más allá de considerar el Cine solo un arte, sino además como un medio de comunicación social y una industria. Para el concepto de cine, abreviatura de *cinematografía*, usamos el diccionario de Rodolfo Santovenia:

Registro mecánico de imágenes que, proyectadas sucesivamente de manera eléctrica, expresan el movimiento ilusorio de esas imágenes; el término, por extensión, se refiere al registro, las salas, es decir, “se va al cine”; el oficio, o “se hace cine”; y, en sentido amplio y abstracto, un arte y una industria¹².

Para ver el lenguaje, usamos a Bernard Dick, para quien es indudable que el lenguaje propio es la base del cine como expresión artística:

El lenguaje del cine se basa en la imagen fílmica, tomada en planos que a su vez conforman escenas; el conjunto de estas escenas es una secuencia, la cual construye un conjunto de ficciones visuales, y desde 1930, sonoras¹³.

Según Gortari y Barbáchano, las estructuras del lenguaje cinematográfico son los planos (primer plano, plano medio, plano general), el cuadro en sí como unidad

⁹ TORREIRO y CERDÁN, 2005.

¹⁰ BEDOYA, 1992. BEDOYA, 1997. BEDOYA, 2009a. BEDOYA, 2009b.

¹¹ CARBONE, 1991. CARBONE, 1993. CARBONE, 2007.

¹² SANTOVENIA, 1999: 42.

¹³ DICK, 1981: 24-29.

del plano, y las relaciones entre planos y cuadros; la llegada del sonoro replanteó la lingüística del cine mudo, añadiendo la *profundidad de campo* y el *plano-secuencia*; hay que añadir el tiempo: si en el cine de Lumière el espacio y el tiempo del filme coincidían con el espacio y tiempo físicos, puesto que el cine quería ser reflejo de la realidad, el cine de ficción de Méliès comenzó a usar el espacio, el tiempo y un elemento más, *el movimiento*¹⁴.

El montaje es para muchos, la base del lenguaje cinematográfico. El proceso del montaje implica la selección, medida y orden de unos planos dados para constituir una continuidad cinematográfica, “En una yuxtaposición visual expresiva... el desarrollo de la expresividad del cine fue consecuencia del desarrollo de la técnica del montaje, que al final logra una verdadera gramática del cine”¹⁵. Vemos que estos códigos fílmicos han hecho que el cine tenga su propia especificidad lingüística, pero mientras unos defienden la pretendida pureza del lenguaje cinematográfico, Bordwell y Thomson creen que la cualidad más valiosa del cine es su carácter de síntesis¹⁶.

Para los *efectos y funciones del cine* en la sociedad, usamos la propuesta de Gortari: no podemos hacer una lectura del cine solo como reflejo, es clara la influencia social del cine en cuanto medio de expresión; influencia que tiene un doble carácter, por un lado el cine viene condicionado por la situación socioeconómica del medio en que se desarrolló, y por otro el propio cine ejerce efecto sobre el público y por tanto sobre el medio¹⁷. También tomamos la idea de Marc Ferro de que se debe reclamar para el Cine su reconocimiento como proceso activo de ideología, que además de mostrar problemas sociales, tiene entidad propia y una acción específica al lado de aquellos; por tanto, toda película es ‘realista’ porque tiene virtudes como fuente de datos para un análisis de la sociedad¹⁸.

Veamos otro concepto útil de cine Documental, el entendido por los anglosajones, que es más simple:

¹⁴ GORTARI y BARBÁCHANO, 1984.

¹⁵ REISZ, 1989: 15.

¹⁶ BORDWELL y THOMSON, 1995: 6-8.

¹⁷ GORTARI y BARBÁCHANO: 58-61.

¹⁸ FERRO, 1995: 38.

Es un tipo de filme que tiene la intención de documentar o informar sobre determinado aspecto de la realidad, sin recrear las situaciones, sino captándolas directamente del mundo real... frecuentemente identificado con el cortometraje, hoy existen verdaderos largometrajes y ya no es razonable clasificarlos atendiendo sólo a su longitud¹⁹.

El adecuado planteamiento del marco teórico de este capítulo nos permitió establecer nuestro tema y propuestas. Para la investigación se conceptualizó primero el Cine en sus diferentes vertientes y luego el Cine Documental. Como se verá, se va más allá de considerar el Cine simplemente como arte. Nos interesó el Cine como un medio de comunicación social y como una industria.

2.2. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

Hagamos primero una conceptualización. El Cine, es el registro mecánico de imágenes proyectadas sucesivamente expresando un movimiento ilusorio; “el término, por extensión, se refiere al registro; las salas, es decir, ‘se va al cine’; el oficio, o ‘se hace cine’; y, en sentido amplio, un arte y una industria”²⁰.

La proyección de Lumière, en 1896, fue sólo de carácter científico, eventual y experimental. Pero con otro francés, Georges Méliès, la cinematografía comenzó a ser arte, como expresión inequívocamente artística de imágenes registradas con buen gusto. Pero antes de enfocar el cine como arte y como industria, veamos los aspectos comunicacionales intrínsecos al Cine.

a) Narrativa y Lenguaje

Hablar de la narrativa cinematográfica implica referirnos a su lenguaje, sus signos y códigos. Más allá del criterio propio que podamos tener sobre la belleza y el

¹⁹ BARNOUW: 11-12.

²⁰ SANTOVENIA: 42.

estudio del arte, es indudable que la base del cine como expresión artística es que tiene un lenguaje propio.

Dice Bernard Dick: “El lenguaje del cine se basa en la imagen fílmica, tomada en planos que a su vez conforman escenas; el conjunto de estas escenas es una secuencia, la cual construye un conjunto de ficciones visuales, y desde 1930, sonoras”²¹. Añade Jean Mitry que la base de la imagen fílmica es una imagen mental:

Esa imagen mental se convierte en fílmica al ser filmada, y también es un signo en el sentido psicológico, por la relación entre imagen fílmica y expresión verbal; la imagen cinematográfica tiene estructuras básicas permanentes, que son los elementos nucleares de su estética²².

Esas estructuras, añade, son los planos, el cuadro en sí como unidad básica del plano, y las relaciones entre planos y cuadros²³; eso formó la lingüística del cine mudo, replanteada con la llegada del sonoro que añadió sucesivos elementos:

Esos elementos se resumen en la profundidad de campo y el plano-secuencia, procedimientos ambos que inciden en la continuidad narrativa y confieren al espacio un papel de primer orden; además, esta continuidad del plano permitirá crear un verdadero espacio escénico donde los actores viven sus personajes.²⁴

Ello se refiere al espacio. Hay que añadir el tiempo. Si con Lumière el espacio y tiempo del filme coincidían con espacio y tiempo físicos, al querer ser reflejo de la realidad, el cine de ficción de Méliès comenzó a usar el espacio, el tiempo y otro elemento, *el movimiento*:

El cine será un arte creador de su espacio y tiempo. Las limitaciones espaciales del teatro, o de los primeros filmes mudos, desaparecieron cuando la cámara se desplazó. El espacio fílmico va a tener las tres dimensiones: dos, que podemos llamar objetivas, paralelas al plano de la pantalla; y una tercera, distinta, que estará motivada por el

²¹ DICK: 24-29.

²² MITRY, 1986: 117-124.

²³ MITRY: 140-206.

²⁴ GORTARI y BARBÁCHANO: 48.

movimiento. Así el tiempo, en el cine, se alarga, se comprime, o se adecua al tiempo físico.²⁵

Ese movimiento es la esencia misma del cine moderno:

Movimiento en el espacio que abarca el encuadre, donde los actores pueden moverse... Movimiento del propio encuadre, con la cámara pudiendo moverse... Y un tercer movimiento, el más importante: el movimiento en el tiempo, producido por la sucesión de planos, cuyo orden, duración y sentido son graduados por el montaje²⁶

El montaje es para todos los teóricos, la base del lenguaje cinematográfico:

Implica la selección, medida y orden de unos planos dados para constituir una continuidad cinematográfica... una yuxtaposición visual expresiva... el desarrollo de la expresividad del cine fue consecuencia del desarrollo de la técnica del montaje... se logra así una 'gramática del cine' (...) mediante el montaje los planos se articulan en escenas, que poseen una unidad espacio-temporal, y que, en consecuencia, tienen una unidad dramática narrativa.²⁷

Es decir, el montaje, el moldeamiento del material filmado, que une fragmentos diversos y juega con las posibilidades expresivas que confieren la sucesión o yuxtaposición de planos, logrando una narrativa y mucho más: "Por medio del montaje, el cine puede llevar a cabo una verdadera retórica, similar al lenguaje literario. Puede realizar narrativa lineal, intermitente, invertido, elipsis, antítesis... Montaje y manipulación son sinónimos"²⁸.

Vemos que estos códigos fílmicos han hecho que el cine tenga su propia especificidad lingüística, pero frente a teóricos que defienden la pureza del lenguaje cinematográfico²⁹, Bordwell y Thomson creen en la cualidad valiosa de la síntesis:

²⁵Id: 49.

²⁶ DICK: 32-35.

²⁷ REISZ: 15 y 41-48.

²⁸GORTARI y BARBÁCHANO: 36-37.

²⁹ METZ, 1972: 141-143.

Las artes fundamentales son dos: la arquitectura y la música, o el arte inmóvil y el arte móvil por excelencia. La pintura y la escultura son complementos de la primera; la poesía, el esfuerzo de la palabra por acercarse a la música; y la danza, el esfuerzo del cuerpo humano por lograr el movimiento. ... El cine reúne todas estas artes al convertirse en el arte plástico en movimiento, que pertenece al mismo tiempo a las artes móviles y a las inmóviles. En efecto, el cine engloba las artes del espacio (pintura, escultura), las artes del tiempo (poesía, música), y las del espacio y tiempo (teatro, danza). ... Es en consecuencia un arte mixto cuyo lenguaje parte de diferentes lenguajes artísticos y llega incluso a superarlos en una formidable síntesis.³⁰

Es decir, los grandes logros estéticos de las demás artes fueron aprovechados por el cine, que partió, no olvidemos, de una época de profundas revoluciones socioeconómicas, tecnológicas y estéticas.

b) El sonido

Con los elementos citados, los primeros cineastas crearon el lenguaje del cine, que ya estaba codificado en el cine mudo. Se añadió un elemento más con el sonido, formado por la palabra, la música, el ruido y el silencio. Cada uno es un sector auditivo, que complementa la imagen.

Cada fenómeno tiene su sonido, real o subjetivo, y el cine debe aplicárselo. Lo hace traduciéndolo a su esquema teórico: sonido realista para la toma del espacio real y el tiempo real, sonido cinematográfico para el tiempo cinematográfico. Hay sonido ambiente y sonido descriptivo, una clasificación conceptual.³¹

Rabiger tiene ideas elementales del uso del sonido como música, silencio o efectos:

Como efectos sonoros sincronizados o ambientes, como sonido síncrono que se graba mientras se filma, como narración con la voz del autor o de un narrador o de uno de los participantes; y en sobre posición de la voz, que puede ser una entrevista con

³⁰ BORDWELL y THOMSON: 6-8.

³¹ SANTOVENIA: 217.

sonido, o la pista de sonido de una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen.³²

El cine tiene variaciones de estos ingredientes. Para Rabiger lo que da forma al cine es la estructura y el punto de vista, más que el sonido; pero éste es mucho más importante, y por ello él mismo se interroga sobre las perspectivas del uso del sonido:

El sonido hace un complemento con la cámara e incluso hace un contrapunto con ella...
¿Tiene el sonido una intimidad uniforme, como en una narración, o con voces en off?
¿Se puede usar para crear un ambiente y estado de ánimo, para subrayar o para motivar un corte? ¿Proporciona el sonido un ritmo?³³

Rabiger no llega más allá. Pero el sonido es tan importante como la estructura y el montaje. Según Bordwell y Thomson, el sonido es un dispositivo de la narración, para crear, sostener o suavizar una parte dramática, haciendo que el film funcione.³⁴

Efectivamente, creemos que el cine, y de manera específica el cine documental, *adquieren toda su preeminencia precisamente* con el sonido y en especial con la música: hace que un documental cumpla su función.

c) El proceso cinematográfico

Visto el lenguaje cinematográfico, veamos los aspectos técnicos concretos de creación de un filme. El cine es, obviamente, un trabajo de equipo, un medio de expresión compartido en el que intervienen numerosos profesionales. Veamos una descripción de Bernard Dick:

La inclusión de nuevas técnicas y el perfeccionamiento de las fases de realización de una película, han traído consigo la complicada estructura jerárquica que existe en los equipos de realización de cine. La cohesión de todos depende de dos personas: el

³² RABIGER: 176.

³³ RABIGER: 219

³⁴ BORDWELL y THOMSON: 46-60.

director, máximo responsable de la obra fílmica; y el productor, que soluciona los problemas económicos... Pero hoy la labor de producción es desarrollada por el productor ejecutivo, que desglosa el guión en escenarios; y el jefe de producción, que controla el rodaje según cronograma. El director es ayudado por un equipo formado por el ayudante de dirección, encargado de una segunda unidad de rodaje; y el script, que anota las tomas hechas en cada escena.³⁵

Sin embargo el soporte de edificación de una película es el guión cinematográfico, cuya importancia está fuera de cualquier duda. El guionista cinematográfico piensa única y exclusivamente en situaciones e imágenes.

En todo guión hay que distinguir el tema o idea nuclear, del argumento. El tema puede ser la solidaridad o la libertad; su argumento, una familia pobre que trabaja, o la rebelión de unos esclavos. Delimitado el tema y esbozado el argumento, se desarrolla la sinopsis, resumen amplio no exhaustivo pero que exige ya un desarrollo concreto.³⁶

Ese guión puede ser literario, que solo menciona diálogos y situaciones; y el guión técnico que además añade los movimientos de cámara. En ambos, la historia aparece estructurada en escenas y secuencias, los elementos lingüísticos ya mencionados. Y finalmente, el rodaje o filmación prueba la coordinación y dirección de todos los elementos anteriores. Es la “puesta en escena”, que sigue un plan general de desglose del guión:

Se intenta que los planos del guión salgan con la menor cantidad de tomas, por tanto hay que repetir el plano las veces necesarias hasta lograr el rodaje adecuado... La toma de planos es de diversas clases y tamaños, y su uso depende de la función dramática que desempeñen.³⁷

La labor de artistas y técnicos culmina en el montaje, la distribución y la exhibición. La dirección de actores es consustancial al cine, aunque no en el cine documental.

³⁵ DICK: 52-53.

³⁶ GORTARI y BARBÁCHANO: 29-30.

³⁷ Id: 32.

d) Géneros

Vista la lingüística y la técnica del cine, veamos ahora los géneros, que es como se denomina en cine los *estilos* de narrativa cinematográfica, según Santovenia:

Los géneros son clasificaciones convencionales de los filmes reunidos por sus temas, por sus imágenes comunes y por sus mismas convenciones narrativas; no siempre son claros y apenas indicativos; a lo largo del tiempo sin embargo se han creado categorías bien determinadas.³⁸

Los géneros son los estilos básicos de narración de una obra cinematográfica. Los teóricos afirman que el origen de los géneros es de raíz económica, como por ejemplo un *western*: en principio sólo es un *western*, pero si se toman los tres o cuatro siguientes filmes del mismo tema, juntos componen ya un género, nacido coyunturalmente del éxito del primero. Y como hallamos gran variedad de géneros, describimos los más representativos.

El Western es el más genuinamente norteamericano, mezcla de historia del siglo XIX y leyenda nacional sobre la conquista del Oeste. Los pioneros cinematográficos se lanzaron a la conquista del medio visual con el mismo espíritu pionero... Desde la segunda mitad del siglo XX, el cine seguirá explorando, por la vía de la mitología o de una fisicidad casi geológica, los caminos del Western primitivo.³⁹

Por lo tanto, es un estilo que mezcla la historia y el mito, la leyenda de un proceso de ocupación física del país en el siglo XIX. Igual de vinculado a la realidad norteamericana es el género del *cine negro*:

El cine negro, nacido tras la crisis de 1929, fue condicionado por la situación socioeconómica de Estados Unidos y por el impacto popular de las revistas de acción. Es una crónica de la corrupción, reflejo de la realidad norteamericana de que el bandidismo se organizó socialmente. Los años treinta son un marco propicio para el

³⁸ SANTOVENIA: 105.

³⁹ GORTARI y BARBÁCHANO: 40.

repasso histórico: el género policial muestra el crimen, el cine negro sus causas y sus efectos sociales.⁴⁰

Este cine, por tanto, complementa la historia del siglo norteamericano iniciada con el género Western. Ambos corresponden a esa necesidad de todas las sociedades por narrarse a sí mismas. El género de terror, en cambio, es de origen europeo.

La influencia de la literatura fantástica europea del siglo XIX y del movimiento expresionista alemán fue evidente... Hay una relación entre la agudización de las tensiones sociales europeas y el apogeo de este género. Pero el desarrollo del cine de terror ha sido rápido. En los años cincuenta se hizo tan convencional que entró en una curva descendente que lo condujo hasta la parodia de sí mismo.⁴¹

Con respecto al cine de *ciencia-ficción*, sus orígenes se remontan a Meliès, pero su consolidación como género fue mucho más lenta.

Hasta los años cuarenta discurrió por el cauce de pequeñas seriales basados en cómics. Pero en la época de la guerra fría y el terror atómico, el cine de ciencia-ficción se hizo portavoz de las ansiedades y temores de la clase media: la exploración del espacio, la invasión extraterrestre, los mensajes de advertencia, el cataclismo final... Eran preocupaciones muy reales de la sociedad de esos años.⁴²

Por tanto, las raíces sociales del cine de ciencia-ficción muestran el aserto del cine como reflejo de la sociedad. Igual de creativo es el género del *musical*:

Aunque empezó a desarrollarse ampliamente con el sonido, el cine aprendió antes a cantar que a hablar. Por ello, fue paralelo el camino del cine hablado y del cine cantado. Se incorporan la fastuosidad y un vistoso sentido de la teatralidad, desatado en barrocas coreografías (...) El cambio estructural sufrido por el cine norteamericano en los años 60 y los casi prohibidos presupuestos limitan muchísimo las experiencias de este género.⁴³

⁴⁰ SANTOVENIA: 47.

⁴¹ GORTARI y BARBÁCHANO: 43.

⁴² SANTOVENIA: 42.

⁴³ GORTARI y BARBÁCHANO: 44-45.

A diferencia del género musical, muy concreto e identificable como hemos visto, el género de la *comedia* es uno de los más abiertos y extensos del cine.

El uso del humor y el sentido de la farsa fueron características del género desde sus orígenes, pero sobre todo este estilo se alzan dos figuras, las mejores de todo el cine de comedia: el sabio contrapunto entre dramatismo y alegría de Lubitsch; y la expresión de las relaciones hombre-mujer en términos de lucha y enfrentamiento en los filmes de Hawks, donde es común además la inversión de papales tradicionales. El asentamiento del género elimina al cine cómico, sustituido por la comedia crítica, que sobrevive a todas las modas.⁴⁴

Es interesante esta mención a un género reemplazado en la historia por otro. Más complicado es definir el cine *bélico*, en el cual confluyen otros subgéneros.

El género bélico, el reflejo de los conflictos nacionales o civiles, centrado en batallas, es el que ha sufrido a lo largo de su andadura una transformación más profunda. Los alegatos antibelicistas son más bien una variante del melodrama... El género bélico se establece sobre todo en los tiempos de conflictividad: guerras mundiales, Corea, Vietnam. Ahí surge el cine de guerra. (...) En el cine bélico se pueden observar dos clases de filmes: los que asumen su condición de subgénero (aventuras, acción pura), y los que son más un acto de afirmación o justificación ideológica o arenga, o un documento sobre el conflicto.⁴⁵

Finalmente, muchos autores consideran al Cine Documental un género específico. De esto trata el resto de la investigación, aplicado al mundo y al Perú.

e) Efectos y funciones del cine como industria, arte y espectáculo

Podemos ver el cine como arte evitando la frialdad de los análisis sociales, pero no podemos hacer una lectura del cine sólo como reflejo pasivo. El cine, como medio de expresión, pero sobre todo como industria, tiene una influencia clara en la

⁴⁴ Id: 46.

⁴⁵ HUESO, 1998: 71-78.

sociedad, de carácter doble: por un lado el cine es condicionado por la situación socioeconómica del medio en que se desarrolló, y por otro el propio cine ejerce notable efecto sobre el público y por tanto sobre el medio. Veamos lo primero:

El vertiginoso desarrollo industrial, el liberalismo, la crisis económica de 1929, encontraron su reflejo argumental en el cine de la época. Del mismo modo, el conservadurismo político influyó en el tipo de cine producido (...) En el caso de Europa, los años treinta se caracterizan por un ambiente que tiene su influencia en el cine producido en países fascistas, cine manipulado por el poder con un fin alienante que busca ofrecer una falsa imagen de la realidad social de esos países.⁴⁶

Fue por eso que, como respuesta al fascismo, surgieron cines como el neorrealismo, que busca reflejar la realidad social descarnada. El cine se integra a la sociedad aún más desde 1968, los cineastas se interesan por el individuo mismo, rechazando el cine como medio únicamente de entretenimiento. El segundo aspecto de la relación entre cine y sociedad es la influencia o efecto que el público recibe a través el cine:

Este es un fenómeno que, si bien no ha sido muy estudiado, se ha utilizado con diversos fines. Ya desde su nacimiento, el cine se convirtió en un escaparate en el que aparecen hechos, personajes y situaciones que afectaban al espectador. Los actores del cine mudo eran como ídolos de una nueva mitología... Este inmenso poder del cine es pronto descubierto por los políticos, que promueven un tipo especial de cine, donde en el tema, la toma y el encuadre, existe un lenguaje que pretende deformar la actitud del espectador hacia ciertas ideas.⁴⁷

Sólo la televisión resultó un sistema aún más eficaz de adoctrinamiento, lo que hizo que el cine pierda en parte esa función. Más bien obtuvo una función positiva, una función social. Y como la televisión, se debe reclamar para el Cine su reconocimiento como proceso activo de ideología, que además de mostrar problemas sociales, tiene una entidad propia y una acción específica al lado de aquellos⁴⁸.

⁴⁶Id: 63-64.

⁴⁷GORTARI y BARBÁCHANO: 58-59.

⁴⁸VIVAS, 1989: 41.

La cinematografía tiene un lugar en la formación de los usos, las costumbres y las mentalidades de la colectividad, ya que toda película es producida por una sociedad en una determinada situación histórica... El cine es una fuente intelectual y política, para estudiar la realidad⁴⁹.

Por tanto, según Ferro, “aún es vigente la idea de que toda película es ‘realista’ porque tiene virtudes como fuente de datos para analizar una sociedad”⁵⁰. Y porque tiene un referente en la realidad social. En resumen, según García Espinoza, “existe la necesidad de una visión totalizadora, identificando los contenidos ideológicos de un filme: mentalidad del director, del guionista, y el contexto de la comunidad cultural donde se realiza la obra”⁵¹.

Todo esto se debe a que el cine en el mundo tiene su especificidad, ha dejado de ser solo arte. Es además una *industria*. Más bien, su progresiva industrialización hizo del cine un arte masivo que conjugó elementos estéticos con mensajes populares. Eso le da al cine su faz claramente industrial, además de ser un medio de comunicación.

Los industriales europeos, pero sobre todo los norteamericanos, fueron los que convirtieron el arte del Cine primero en espectáculo, y luego en industria, instaurando la doble naturaleza del cine, artística e industrial, la cual explica su evolución ligada siempre al poder económico⁵².

Por ello, no hay diferenciación precisa entre el cine como arte y como industria, desde el momento en que se necesita inversión para un filme como obra de arte:

Así, arte e industria se armonizan perfectamente... o en perfecto divorcio, aunque es la industria cinematográfica la que encuentra soluciones para las crisis recurrentes del cine... Por ello un problema fundamental del cine como industria, es el público: la repetición de temas comerciales es el motivo de un innegable cansancio del público

⁴⁹ MITRY: 11-12.

⁵⁰ FERRO: 38.

⁵¹ GARCÍA, 1989: 22-24.

⁵² SALVAT, 1975: 11-13.

consumidor, desde hace décadas, debido a un enfrentamiento en potencia entre la calidad y la cantidad.⁵³

Lo que es innegable es que la doble naturaleza del cine hace que éste no pueda evitar ser el reflejo de la ideología predominante en una sociedad: si bien el cine no se reduce a mero instrumento de la clase dominante, los filmes se hacen con su dinero, por cineastas que surgen de su seno y para un público que debe estar preparado para consumir cine⁵⁴.

La financiación a la industria del cine otorga por tanto el control sobre la ideología y la forma cinematográficas, y la educación y posición social de los autores hacen que los filmes revelen siempre posiciones ideológicas⁵⁵.

f) El público frente al medio masivo

Frente a los efectos que ejerce el cine sobre el espectador, hay que entender que el cine es un medio masivo, al que hay que contraponer la necesaria formación sobre el cine mismo. Todos pueden ver y comprender una película promedio, pero una película es mucho más: es lenguaje cinematográfico y producto social.

Un filme no es un islote aislado de la realidad, es obra de un equipo inmerso en una problemática, en unas circunstancias estéticas y sociales precisas. Quien esté al tanto de todo lo anterior, no será manipulado y se integrará mejor con la obra.⁵⁶

La respuesta a este problema es el recurso de la crítica cinematográfica, que tiene una función orientadora, sobre todo la especializada:

La crítica de los diarios es breve, pero la especializada cuenta con el tiempo y el espacio para expresar más que un juicio de valor; algunas revistas incluso han lanzado

⁵³ Id: 57-68.

⁵⁴ Id: 129.

⁵⁵ LINARES, 1976: 7-8.

⁵⁶ GORTARI y BARBÁCHANO: 61.

movimientos cinematográficos. Se trata de analizar los componentes narrativos y discursivos de una obra y divulgarlo, como obligación social, a una colectividad.⁵⁷

Otro método de formación para el público frente al medio masivo que es el cine, lo constituyen los cine-clubes, los cines-foro de análisis grupal.

2.3. EL CINE DOCUMENTAL

Desde los años veinte, los principales pioneros, en sus textos fundacionales, intentaban una definición del Cine documental, a partir de sus experiencias. Eran esfuerzos de conceptualización.

Hay una discrepancia de si el término ‘documental’ fue acuñado por el inglés John Grierson mientras analizaba *Moana* de Robert Flaherty en 1926, o si fue en 1929, cuando el propio Grierson rodó su documental *Drifters*. Pero la paternidad del documentalista británico es indudable. Veamos los conceptos actuales.

A una película que invita al espectador a llegar a conclusiones de crítica de la sociedad sólo se le puede dar la denominación de documental. El documental es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de los valores individuales y humanos. Es con mucho la que ejerce más fuerza para un cambio en la sociedad.⁵⁸

El papel social del documental es claro para Rabiger, quien refiere el papel de la objetividad, a partir de la cuestión de qué tema investigar. “Para evitar los clichés debe uno preguntarse qué significado real tiene un tema, qué puedo descubrir que resulte interesante, dónde se hace vidente su particularidad, con cuánta profundidad puedo centrar el tema, y qué puedo demostrar”.⁵⁹

⁵⁷ GARCÍA ESPINOZA: 29.

⁵⁸ RABIGER: 5.

⁵⁹ Id: 31.

Esto lleva al tema que para Rabiger es fundamental en un documental, la actitud *crítica* hacia la sociedad. “El cine intenta que lo visible sea significativo. Pero en el documental hay exceso de verosimilitud y escasez de significados subyacentes interesantes. Mostrar algo no es suficiente: debemos también lograr que se vea su importancia”.⁶⁰ Eso se logra usando aquello común desde los tiempos de Flaherty: las técnicas narrativas para captar interés.

Esto es incómodo para el etnógrafo o el purista del “cinéma vérité”, que pueden protestar y decir que es manipulativo... Mostrar todo es respetuoso, y evidentemente da un aspecto distinto, pero pocas veces es más coherente y no modifica la base del documental: Todo lo que sale en pantalla es producto de las elecciones que se hacen y las relaciones que establecen éstas reflejan el punto de vista del director y su respeto por lo que es cierto y lo que es necesario decir sobre dichas verdades.⁶¹

Es decir, a partir del tema elegido, el documental muestra no los acontecimientos en sí, sino una presentación con su propia dinámica y énfasis. Veamos el concepto actual del Cine Documental, entendido por los británicos, que es más simple:

Es un tipo de filme que tiene la intención de documentar o informar sobre determinado aspecto de la realidad, sin recrear las situaciones, sino captándolas directamente del mundo real... frecuentemente identificado con el cortometraje, hoy existen verdaderos largometrajes y ya no es razonable clasificarlos atendiendo sólo a su longitud⁶².

Es claro que la diferencia fundamental que hay entre el Cine Documental y el resto de la cinematografía, pasa por el complejo concepto de la diferencia entre ficción y realidad. Los británicos usan el término anglosajón *non-fiction* para el documental:

Llamemos a los documentales, desde la época de Lumière, cine de no-ficción. La diferencia tradicional, es decir que en la no-ficción no se representa la realidad y en la

⁶⁰ Id: 38.

⁶¹ Id: 191-192.

⁶² BARNOUW: 11-12.

ficción sí, se está borrando. El criterio principal es la credibilidad. Un “documentary film”, es decir un filme de no-ficción, empezó siendo un documento.⁶³

Nichols aborda los puntos de inflexión en los que ficción y documental, antes separados, empezaron a acercarse. Al aumento de los medios de comunicación se sumó el aumento de los niveles materiales de las mayorías, provocando desplazamientos y posibilidades de observación directa. Los medios de información recibieron el impacto de esta participación. Los viejos *Reportajes cinematográficos de actualidad*, único canal de información desde 1895 hasta los años 50, fueron extinguidos por la Televisión:

En la etapa actual de la información, cualquier hecho real (geográfico, científico, artístico) ya no son realidades por descubrir, sino hechos comunicados en tiempo real, desmitificados por el progreso y la modernidad... Pese al subdesarrollo y el atraso, las personas se sienten partícipes de todos los logros modernos, aunque el sujeto activo del logro sea él, un compatriota o un individuo de otro país. (...) Los documentalistas buscan hoy superar el problema del montaje, investigando los hechos de una situación, captando globalmente el suceso y buscando una respuesta; buscan la presencia directa y permanente de los protagonistas, eliminando la ambigüedad de los mensajes tradicionales⁶⁴.

Eso significa que los continuos avances comunicacionales y sociales han hecho que surjan nuevas formas de hacer documental, donde por ejemplo las personas se dejan oír, cuando en el cine tradicional eran solo un elemento artístico.

El Documental moderno concede libertad y espacio a las tomas, y además e sus bases informativas tiene funciones de representación... Se toman libertades en el análisis de lo descrito... El documental actual es un género tan rico en manifestaciones que se filtra al cine de ficción.⁶⁵

⁶³ NICHOLS: 18.

⁶⁴ SALVAT, 1986: 644-646.

⁶⁵ TORREIRO y CERDÁN, 2005: 12-13.

Pese a esta complejización del concepto, se siguen usando significados elementales pero efectivos. El documentalista Javier Corcuera definió así el documental el año 2008:

El documental es la construcción de una historia con fragmentos y pedazos de realidad. La diferencia esencial con la ficción es que un documentalista no sabe cómo empezar y cómo terminará. Es hacer la película sin saber “qué es”. Cuanto más control hay, menos documental es. Todo el proceso es diferente.⁶⁶

Para Corcuera la industria cinematográfica es del cine de ficción, y éste depende de las fórmulas de los géneros. Por ello, añade, “trabajo con personal exclusivamente del cine de ficción, porque no hay una industria del cine documental”.

Como vemos, es una vuelta al significado básico del concepto de cine documental. Sin embargo, la idea presente en todos, es la profundización de la realidad. Aquí consideramos que el Cine Documental es además un género cinematográfico, lo que significa que a su vez tiene subgéneros. Eso exige un intento de tipología de los documentales.

2.4. TIPOLOGIA DEL CINE DOCUMENTAL

Rabiger define once tipos de documental, a partir de dos criterios diferentes. Según el punto de vista, el documental es de cuatro tipos.

En el *documental Omnisciente* la cámara abarca las constantes de la vida humana, como en la obra del ruso Dziga Vertov; o se perfilan el comportamiento humano, como en las obras de Joris Ivens y Pare Lorentz, el mejor ejemplo, poemas aparentemente objetivos que usan escuetas imágenes y montaje irónico para presentar una obsesionante visión con un punto de vista omnisciente.⁶⁷

⁶⁶ Entrevista a Javier Corcuera. 11 de enero del 2008. Centro Cultural España, Lima.

⁶⁷ RABIGER: 177.

El segundo tipo es el documental *de Personaje Interno*, con el personaje dentro del film, que es visto a través de aquél, y puede ser incluso narrada por él, como en *Nanook*; el tercero es el documental *de Múltiples Personajes internos*, puntos de vista distintos que se equilibran para desarrollar un complejo de actitudes y afinidades, como la obra de Basil Wright que muestra el trabajo en equipo y la camaradería laboral, o la de Jean Rouch que toma a la gente de París como participantes activos y el resultado es un viaje a través de muchas personas, o los documentales norteamericanos con puntos de vista múltiples; el cuarto tipo es el documental *Personal*, cuyo punto de vista es, de forma abierta y subjetiva, el del director, que también puede narrar; como el caso de Alain Resnais, y otros de Rouch.⁶⁸ Un caso actual sería la obra de Michael Moore.

Según el tiempo y desarrollo, tenemos otros siete tipos de documental. El *biográfico*, centrado en una figura individualizada; *de tesis*, que recopila evidencia para presentar un caso, casi siempre social como el documentalismo británico; *de acontecimiento*, centrado en un hecho, como los de Leni Riefenstahl o los documentales musicales. Los *documentales de Proceso* tratan de la cadena de acontecimientos que conducen a un proceso importante, con varias ramas paralelas en curso. Con este criterio, aquí se encuentra la obra de Flaherty, la de Riefenstahl, y los documentales británicos sobre la Segunda Guerra Mundial. El *de viaje* se refiere a los que tienen un traslado con sus matices metafóricos y ritmos incorporados de movimiento, como algunos documentales británicos y los de Pare Lorentz.⁶⁹

El *documental “amurallado”* se refiere a aspectos de sociedad o instituciones que tienden a encerrarse en sí mismas y a engendrar su propio código de conducta, revelador de la sociedad anfitriona; por ello estos documentales usan el microcosmos para hacer una crítica a escala más amplia. Es el caso del único documental de Buñuel, o todos los de Frederick Wiseman sobre las instituciones norteamericanas.

Por último, el *documental histórico* más que relatar hechos del pasado, recoge la memoria con un sentido de justicia, “tratando la historia no como propiedad

⁶⁸ Id: 178-181.

⁶⁹ Id: 182-184.

sacrosanta académica, sino como algo vivo que se siente personalmente, un pozo de experiencia humana lleno de analogías que iluminan los modernos conflictos ideológicos”⁷⁰. Es el caso de la obra del británico Paul Rotha y de los franceses Resnais y Rossif. Hay que añadir aquí a los últimos documentales españoles sobre la recuperación de la memoria histórica, y sobre todo a los documentales argentinos, como veremos más adelante.

En el desarrollo de nuestro estudio planteamos también una tipología del documental a partir de manifestaciones concretas. *Los documentales en el mundo empezaron siendo tomas que documentaban la realidad inmediata, luego Noticiarios o Journal. Y los documentalistas en el mundo empezaron como reporteros, jugando un papel fundamental en la cinematografía internacional naciente*⁷¹.

Uno de los primeros aportes pioneros fue del norteamericano Flaherty, que inauguró el documental como *registro etnográfico de investigación*, con guión incluido. El ruso Dziga Vertov aportó la teoría del *documental-ojo* que llevó al *Documental de montaje*, la Escuela británica añadió el llamado *Film-encuesta* o documental cívico que ya superaba el simple reportaje, y el español Buñuel y la alemana Leni Riefenstahl desde vertientes opuestas crearon el documental llamado *Film-manifiesto*. Y a partir de la escuela francesa del *cinema-verité*, cuando la TV se apropió del lenguaje del simple reportaje, se considera que un documental en primer lugar debe ser un largometraje *testimonial*. Eso fue claro en Latinoamérica. En Argentina al documental político se le dice *cine de intervención política*.

A su vez el *Documental ficcionado* es uno de cualquier subgénero que al describir y analizar hechos difíciles de describir, usa como elemento de análisis la reconstrucción actoral, representando os temas difíciles de asimilar en la información que se documenta. Por otro lado, cuando la ficción es eminentemente histórica, y representa hechos del pasado, se denomina *Documental histórico* o *de reconstrucción histórica*: son aquellos cuyo contenido describe o analiza hechos de épocas pasadas.

⁷⁰ Id: 185-186.

⁷¹ GUEVARA, 2008: 15-20.

Superan así, en el tiempo analizado, a los reportajes o a los *films-manifiesto*, y a los documentales de actualidad.

Mencionamos con detalle un tipo de documental cinematográfico, el *documental deportivo*, centrado en las competencias deportivas, es un género tan vasto como el social o político, y aunque menos conocido tiene un gran público. “El mejor ejemplo de documental deportivo son los largometrajes sobre las Olimpiadas, importantes como documento de época, reflejo de ideologías de todo tipo -nazismo, socialismo, pacifismo- y como registro de comportamiento social”⁷².

Hay que añadir el documental *científico*, el ‘de montaña’ común en Europa, y los documentales *geográficos* y *científicos* “que hasta los años 50 los españoles llamaron ‘cine de exploración’, donde el tema era hecho para satisfacer el interés físico por lo desconocido que era revelado; pero son lo mismo, porque todo documental geográfico es científico”⁷³. Por último, hallamos un subtipo específico, los *documentales ecológicos*, sobre todo anglosajones, que parten de la divulgación científica o geográfica para lograr reflexiones sobre el medio ambiente.

En el siguiente capítulo se revisan los aportes de los principales documentalistas en el mundo, tanto en sus escritos como en su obra filmada, incluyendo el extenso documentalismo latinoamericano.

⁷² THARRATS, 1992: 6-14.

⁷³ SALVAT, 1986: 665.

III

EL CINE DOCUMENTAL EN EL MUNDO

Tomando en cuenta los conceptos vistos en el capítulo II, se revisa a continuación los aportes de los documentalistas en el mundo, en su obra filmada pero también en sus textos, fundacionales de varios movimientos documentales.

3.1. LOS PIONEROS DE LOS AÑOS 1910, 20 Y 30

a) Los fotógrafos de Brighton y Robert Flaherty

La relación entre cine y realidad se manifestó ya en las primeras obras pioneras de fines del XIX, porque el cine de los Lumière y de Méliès era *idóneo como instrumento de documentación y registro de la realidad*. El cine comenzó siendo documento fílmico: frente a los primeros filmes de Edison, que registran espectáculos, los Lumière presentan momentos cotidianos, escenas callejeras y situaciones de la vida laboral o familiar; se centra así *en lo documental*, y sus operadores crearon los *noticieros cinematográficos*.⁷⁴

De películas de un cuadro único se pasan a filmes con cuadros fragmentados y ordenados, siendo el inicio de la narración fílmica. Georges Méliès aborda distintos géneros frente al realismo de los Lumière, “y uno de esos géneros es los *sucesos actuales reconstruidos*”⁷⁵. Se filma así situaciones cotidianas, aunque aún sin contexto, eran para entretenimiento en ferias y teatros. Pero esas filmaciones ya son un documento.

No obstante, al mismo tiempo que los franceses, en Gran Bretaña, donde las primeras exhibiciones fueron en 1896, se creó el movimiento de la *Escuela de*

⁷⁴ BARNOUW: 16-18.

⁷⁵ GORTARI y BARBÁCHANO: 6-7.

Brighton. Dirigidos por William Friese-Greene, este grupo de fotógrafos y luego cineastas actuaron en dicha ciudad costera por motivos casuales. A George Albert Smith, Charles Urban, James Williamson y Alfred Collins les unía el uso de luz y paisaje naturales, huyendo de los decorados de cartón; no quieren construir películas como Lumière, ni montar un espectáculo como Meliès.

Los franceses dejaban quieta la cámara, los de Brighton la mueven desde distintos ángulos y aportan puntos de vista distintos según el ángulo, dando al cine la expresividad que no tenía; usan escenarios naturales (calles, playas, jardines), los personajes se mueven mientras la cámara los sigue a lo ancho y en profundidad de campo, descubren el valor dinámico de las persecuciones, usan el travelling con intención dramática, y dan los primeros pasos del montaje como elemento narrativo; la superposición de imágenes la desarrollaron en paralelo a Meliès, pero el travelling y el contracampo no tuvieron equivalente en el francés.⁷⁶ Además, se considera a los de Brighton documentalistas, porque según Nichols “registraron imágenes de acontecimientos populares y sociales, e intentaron crear narración de los mismos, dándole al cine un nuevo sentido usando todos los aportes obtenidos”.⁷⁷

Los de Brighton fueron pioneros del desarrollo de técnicas fundamentales de la narrativa cinematográfica. Utilizaron el primer plano en la ficción **The big Swallow** (1901), de Georges Albert Smith. Pero James Williamson fue más ecléctico y filmó vistas documentales: **Fire** (1902), **the Soldier's Return** (1902) y **An Interesting Story** (1904). Alfred Collins se alejó del cliché e introdujo sátira social al género; Walter Haggart les imprimió un toque mucho más realista, y Frank Mottershaw consolidó el montaje narrativo.

Pese a estos logros, la aún poco desarrollada industria británica fue arrollada por el cine estadounidense, hasta las leyes proteccionistas de 1927. Tras la Primera Guerra Mundial las películas comenzaron a atraer a artistas e intelectuales, surgiendo un público más exigente. Sin embargo, los noticiarios o cine-reportaje no

⁷⁶ GARCÍA y SÁNCHEZ, 1985: 14.

⁷⁷ NICHOLS: 22-25.

profundizaban en los hechos. Desde los años 20, por ello, se trató de desvelar sus posibilidades para investigar la verdad subyacente en toda sociedad.

Cuando el ruso Dziga Vertov aún no planteaba su famoso manifiesto, el norteamericano *Robert Flaherty* (1884-1951) había rodado durante dos años el documental **Nanook of the North** (1920-1922), convertido en un clásico poético interpretado por nativos inuits canadienses. Uno de los primeros largometrajes, describe la vida de un esquimal y su familia a lo largo de un año en la bahía de Hudson; sus tareas cotidianas, su nómada existencia, la construcción de un iglú, con la extraordinaria escena de la colocación de un bloque de hielo como ventana; los juegos con los niños y la intimidad en el interior. Sin sonido directo pero acompañado de música, logra mostrar formas de vida ancestrales interfiriendo lo menos posible en ellas, lo que lo define tempranamente como “el primer documental etnográfico y didáctico acerca de la etnia más animosa del mundo”⁷⁸.

Artista de gran sensibilidad y humanismo, regido por el principio de la sinceridad, Flaherty recorrió océanos y desiertos para informar al mundo cómo los seres humanos vivían en el mundo, guiado por criterios poco cinematográficos pero muy concretos:

Nunca como hoy el mundo ha tenido necesidad de promover la mutua comprensión entre los pueblos... Una vez que el hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de otros, a sus luchas cotidianas... empezará a darse cuenta de la unidad y variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el "extranjero" es un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo digno de consideración... El cine resulta indicado para colaborar en esta gran obra vital... el hombre de la calle no tiene tiempo para la lectura o no tiene energía para asimilar lo leído. En esto reside la gran prerrogativa del cine: dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera.⁷⁹

Los problemas que Flaherty menciona eran universales en los años 20 y 30: la intolerancia y el racismo.

⁷⁸ LÓPEZ, 1963: 2.

⁷⁹ FLAHERTY, 1993: 151-152.

Debido a su misma naturaleza, el documental se halla en condiciones de aportar la contribución tal vez más importante. El film de espectáculo debe someterse a imperativos que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad, debe basarse en un tema romántico... las escenas reconstruidas en estudio jamás reflejan los ambientes que pretenden representar. Estas limitaciones que someten al film de espectáculo, demuestran las ventajas del documental.

(...)

La finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica... que la función del director del documental es filmar, sin ninguna selección, una serie monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos filmes de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien lo intenta, tendría fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas.⁸⁰

Interesa el método de Flaherty, nuevo para la época, la *observación participante*:

La estricta comunicación entre el observador y el observado... vía que planteaba que para documentar la realidad social se debía alcanzar la coparticipación de las personas que se va a filmar, conviviendo con ellos y participando de sus problemas cotidianos⁸¹.

Guiado por estas ideas, alentado por el éxito de *Nanook*, Flaherty hizo rodajes etnográficos para largometrajes en el Pacífico sur, como **Moana** (1925-26), registro de las costumbres festivas de las comunidades isleñas; o la vida de los duros pescadores irlandeses, en **Hombres de Aran** (1932-34); en su país, hizo por encargo gubernamental, **Louisiana Story** (1946-48), su última película, sobre la explotación petrolífera. Toda esta obra tiene aportes fundamentales, a partir de él siempre presentes en el documental:

Flaherty... rechaza en sus obras la toma "en vivo", y el interlocutor debía incluso "actuar" mostrando sus experiencias cotidianas... incluso con representación o puesta

⁸⁰ FLAHERTY: 153-154.

⁸¹ SALVAT: 651.

en escena, algo que el documentalista lograba con dos elementos: una larga observación y un guión. Las tomas rechazaban el principio del "reportaje" tradicional, participando de la vida social y provocando reacciones buscando la intervención cotidiana de todos los protagonistas (...) Es la ruptura con la descripción pasiva.⁸²

El resultado fue el hombre como centro del registro, nunca absorbido por el paisaje. Los aportes de Flaherty son entonces *la investigación y el guión*, aún no codificados por él.

Una hábil selección de situaciones dramáticas y cómicas, con gradual progresión de la acción, son las características esenciales del documental de Flaherty, pero para él no son éstos los elementos que distinguen a la ficción de la no-ficción; el punto de divergencia estriba en que para Flaherty el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, al hacer la selección (que es como llama al montaje), se hace sobre el material documental buscando la narración adecuada sin disimularla con ficción. Para Flaherty, infundir sentido dramático a la realidad es atribución del documental, sentido que "surge de la naturaleza" y no de un guionista.⁸³

El aporte flahertyano es, entonces, *el de la investigación participante y del guión, logrando documentales etnográficos que documentan y construyen la imagen del "Otro*.

b) Dziga Vertov

Cuando ya Flaherty había iniciado su trabajo documentalista, aunque aún no había alcanzado sus mayores logros, el cineasta y teórico soviético Denis Kaufman (1896-1954), de seudónimo *Dziga Vertov*, fue el primero en ver la posibilidad del cine como instrumento para testimoniar la realidad de manera moderna. Su obra, una de las más tempranas y renovadoras del cine mudo, influyó en Eisenstein y Pudovkin.

⁸² BARNOUW: 24.

⁸³ NICHOLS: 32.

Tras hacer montajes sonoros en un laboratorio improvisado, Vertov ingresó al Comité Cinematográfico de Moscú en 1917 en la sección de Noticiarios, y surgida de la necesidad de mostrar a la población el impulso revolucionario, “su propuesta llamada *Kino-Glaz* -Cine-Ojo- nació en 1918-19 cuando hizo las crónicas *Cine-Semanarios*, y varios números del primer noticiario soviético”⁸⁴; continuó en 1919-22 con 3 largometrajes documentales, uno de ellos la compilación **Aniversario de la revolución** (1919). Luego reunió en torno suyo a un grupo de documentalistas para quienes hizo las primeras reglas teóricas:

Lo único en claro es que lo que hemos estado haciendo en el cine hasta ahora es un embrollo ciento por ciento, y en todo caso lo contrario de lo que deberíamos estar haciendo.

1. Abajo los reyes inmortales del ecran. Vivan los mortales ordinarios filmados en vivo...
2. Abajo los guiones-fábula burgueses. viva la vida tal como es...
3. Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana, filmémonos tal como somos...
4. El guión es una fábula inventada por un hombre de letras. Nosotros vivimos sin someternos a las invenciones de los guionistas⁸⁵.

Vertov y su grupo hallaron en otro tipo de filmaciones, los reportajes de actualidad *Kino-Pravda* o Cine-Verdad, de los que hizo 23 entre 1922 y 1925, la vía para experimentar la teoría del *Kino-Glaz*. La aplica y experimenta en esos reportajes, *noticieros* o “*periódicos filmados*” que constituyen una *interpretación artístico-periodística de la realidad* soviética, usando rótulos, títulos dibujados, cámara subjetiva, trucos y dibujos animados. En 1922 inicia su bosquejo programático, donde plantea el uso de la cámara como instrumento ideal de registro de la realidad, rechazando argumento y drama. El texto fue rehecho en manifiesto:

Definimos al Cine-Ojo como el Cine de registro de hechos. Cine-Ojo = cine-veo (veo con la cámara) + cine-escribo (registro en película) + cine-organizo (monto la película)...

⁸⁴ SALVAT: 649.

⁸⁵ VERTOV, 1973: 18-19.

El cine-ojo es la relación entre hechos alejados en el tiempo. Es la posibilidad de ver los procesos de la vida en orden y velocidad inaccesibles al ojo humano. El cine-ojo utiliza todos los medios de montaje posibles, yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto... en cualquier orden temporal, violando las leyes de la construcción del film. Por consiguiente, cine-ojo no es solo un grupo de cineastas ni solo el nombre de un film. Ni una corriente de "arte" de izquierda o derecha. Es un movimiento a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción... No se consideran trucos, sino procedimientos.⁸⁶

Enemigo del cine artístico, defendía la *vida captada de improviso*. Emprende el rodaje de **Cine-Ojo** (1925), primer intento fílmico de *interpretar* la realidad cotidiana; y de cuyas seis partes sólo pudo hacer la primera, premiada en París de 1926, manifiesto visual desordenado y experimental, de poca duración pero dinámico y optimista. Luego rueda dos filmes: **Soviet en marcha**, que ilustra las realizaciones industriales y sociales del régimen, y **La sexta parte del mundo** (1926), una obra maestra sobre Rusia de la época, un canto a su patria, con una estructura visual inspirada en la poesía de Whitman y Mayakovski. Su obra tuvo mucha ayuda de la notable grafía didáctica de su colega Alexandr Rodchenko.

En resumen, Vertov buscaba convertir la cámara en medio infalible para presentar la vida cotidiana inmediata, ordenada por el *montaje*. Hagamos una importante cita:

Montar significa organizar los fragmentos filmados en un film, ‘escribir’ el film mediante las imágenes rodadas y no elegir fragmentos para hacer ‘escenas’ (desviación teatral) o para hacer textos (desviación literaria). Cualquier film del cine-ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film.⁸⁷

El manifiesto es rotundo: lograr un lenguaje propio del cine, y crear la cinematografía documental. Define al montaje como intrínseco a la personalidad de la propuesta teórica y el desempeño práctico que fue el Cine-ojo: “Yo monto cuando

⁸⁶ Escrito en París en 1929 a partir del “ABC de los kinoks”. En: VERTOV: 48-51.

⁸⁷ Escrito en París en 1929. En: VERTOV: 58-59.

elijo mi tema, cuando observo para mi tema, cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema; decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes”.⁸⁸

Sin embargo, despedido de *Sovkino* por la baja rentabilidad de sus experimentos, se traslada a Ucrania y realiza **El undécimo año** (1928), reportaje de los logros del gobierno soviético. Fue seguido de **El hombre de la cámara** (1929), su filme más conocido, experimento personal, con música añadida muy avanzada y experimentaciones audaces: cámara doble, registro del movimiento, sobreimpresión intelectual, montaje complicado; aunque no muestra mucho a la población, quiere registrar la energía misma de los logros soviéticos, el avance de la construcción de un país nuevo, la dinámica incontenible de la tecnología al servicio del hombre (por eso abundan trenes, vehículos, carretas, tranvías). Hasta los edificios se mueven.

Ambos largometrajes fueron desafortunados, porque marcan el inicio de la contradicción de sus teorías y su práctica, no se percibe a la colectividad a la que va dirigido el filme. Las primeras críticas no evitan que continúe con sus propuestas.

El principio del cine-drama es poner una "fábula" embriagadora. Idiotizar y sugerir, mantener al espectador en la inconsciencia.

El principio del Cine-Ojo es establecer un lazo visual y auditivo entre los proletarios de todas las naciones sobre la base de la organización marxista de las relaciones políticas y humanas. Mostrar los hechos seleccionados, fijados y organizados, escogidos de la vida de los trabajadores como de la de sus enemigos de clase... Para hacer filmes sobre el hombre Real se necesitan condiciones, no clichés⁸⁹.

Vertov estudió también las posibilidades de la animación en **Humorescas** (1924). Posteriormente estudió las posibilidades del montaje sonido-imagen, y **Sinfonía del Donbass** (1930) es la primera tentativa para el uso creativo del sonido:

Los seguidores del Cine-Ojo, no limitándose al film no-actuado, se prepararon para trabajar en el Radio-Ojo, el film sonoro sin actores. Ya en ‘La Sexta parte del Mundo’

⁸⁸ Id: 64-65.

⁸⁹ VERTOV, en ROMAGUERA y ALSINA: 41-43.

los subtítulos son reemplazados por un tema de radio en contrapunto. ‘El Año Once’ ya estaba construido como objeto visual y sonoro, el montaje fue hecho en relación al ojo y oído. En esa dirección, pasando del Cine-Ojo al Radio-Ojo, fue montado ‘El Hombre de la Cámara’. El trabajo de los ‘kinoks-radioks’ fue más allá de sus posibilidades técnicas y esperaron un fundamento. Recientes técnicas han ayudado a la cinematografía sonora documental, en su lucha por la revolución en el cine, a abolir la actuación⁹⁰.

Con esta propuesta, Vertov hizo **Tres cantos sobre Lenin** (1934), donde representó su talento lírico a la vez que introduce la entrevista directa filmada, que preanunció el documental moderno. Y con esta trayectoria de 1922 a 1934, es considerado el padre del documental moderno: captó la realidad y además la transformó en sus elementos básicos, una forma de análisis. *Su aporte principal, el montaje para un Cine-ojo y el Cine-verdad, forjó el subgénero de Documental de montaje, a partir del constructivismo visual e incluso el futurismo, para la construcción de la realidad que escapaba de la visión común.*

Este aporte vanguardista fue tomado por muchos otros en cuya obra es evidente la incidencia vertoviana: Vigo, Grierson, Ivens, y movimientos vanguardistas como la escuela británica, el *cinéma-vérité* francés y la escuela de Nueva York.

c) **John Grierson y la Escuela Británica**

Mientras Flaherty aportaba la observación participante etnográfica y el guión, y Vertov aportaba al documentalismo la idea del montaje; a fines de los años 20 en Gran Bretaña iniciaba su trabajo John Grierson (1898-1972), del que Flaherty fue colaborador. Grierson inició un movimiento de larga influencia, ideó el término "Cine documental", y en torno a él se formó la escuela británica. A raíz de los estragos de la Primera Guerra Mundial, la fórmula de Grierson fue: “Para evitar las guerras, presentar la paz bajo un aspecto emocionante”.

⁹⁰ Id: 45-46.

Grierson decía que el arte era un martillo y no un espejo. Puede aventurarse que las personas que le rodeaban eran socialistas dedicados a la idea de la “comunidad y la fuerza comunal”. El verdadero logro de la escuela británica de documentales fue el revelar la dignidad que tenía el pueblo ordinario y su trabajo.⁹¹

El único documental hecho por Grierson fue **Drifters** (1929), el mismo año que la obra más conocida de Vertov. Traducido como “A la deriva”, ejemplo inicial de excelente *film-encuesta*, sobre los pescadores escoceses en el Mar del Norte, y su difícil trabajo cotidiano, incluso nocturno; obra fruto de una minuciosa documentación, análisis y edición, cuya experiencia nutrió toda su propuesta posterior. *Relato vivo de escena viva*, dijo Grierson refiriéndose a cómo el film se construye en el momento que ocurren los hechos.

Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usaron primero ese término se referían al cine de viajes exóticos. Entretanto, el cine documental ha pasado el exotismo a los filmes dramáticos.

Hasta ahora hemos considerado que todos los filmes sobre la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como distintivo. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (noticiario o revista o filmes educativos o científicos), el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace inmanejable para la apreciación crítica, representan diferentes calidades e intenciones de observación. Propongo... la expresión Documental solo para la superior.⁹²

Grierson califica de obras de calidad “no superior” a los noticiarios cinematográficos, que describen sin revelar, lo que constituye su límite formal: son cortos arreglados arbitrariamente, mientras que “el filme documental propiamente dicho es el único que alcanza las virtudes de un arte, porque pasa de la descripción de un material natural, al arreglo creativo de ese material”. Luego define los principios de este Cine Documental, en una extensa cita:

1) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva. Los filmes de estudio ignoran esta posibilidad de abrir la pantalla al mundo real, fotografían relatos actuados

⁹¹ RABIGER: 15.

⁹² GRIERSON, en ROMAGUERA y ALSINA: 140-141.

con fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

2) Creemos que el actor nativo y la escena original son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes, y poder de interpretación sobre hechos más complejos que los que pueda crear un estudio.

3) Creemos que los materiales elegidos al natural pueden ser mejores (más reales) que los actuados. El cine posee una capacidad para subrayar el movimiento, revelarlo, darle alcance máximo en tiempo y espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto imposible para un estudio y para interpretaciones superficiales de un actor metropolitano.⁹³

Para Grierson es importante, por tanto, lo que define como “la vida natural”, y que lo que define al documental es “el uso vivo” de un material distinto a la ficción, que impone formas dramáticas preconcebidas sobre el material en bruto, ignorando el drama vivo sobre el terreno, acomodando a una población nativa dramas convencionales. Como Flaherty, coincide en el principio absoluto de que el relato surja de su ambiente natural.

Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

1) El documental debe recoger su material en el terreno mismo y conocerlo para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante años. Vive con ese pueblo hasta que el relato surge de sí mismo.

2) Hay otras formas de drama, otras formas de cine, pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema, y el otro método que de manera explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.

3) Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, como Flaherty, procurar una forma narrativa, pasando a la manera antigua desde el individuo hasta el ambiente, desde el ambiente al heroísmo. O se puede no estar interesado por el individuo. Porque Flaherty habla del héroe decente, cuando a nosotros nos puede interesar una realidad colectiva, social.⁹⁴

⁹³ GRIERSON: 142.

⁹⁴ GRIERSON: 143-144.

Entonces, realidad social. Y fundamental en la obra de Grierson es su trabajo colectivo. Otros documentales de lo que será luego una Escuela, fueron hechos por su equipo.

Basil Wright dio empuje a la escuela con filmes de belleza plástica y tono lírico en **La canción de Ceilán** (1934), sobre la vida en la isla bajo dominio inglés, pero es más llamativo **Correo nocturno** (1935-36), que muestra la camaradería de los trabajadores postales británicos, en una operación de transporte nocturno de correo; su inicio y final están definidos por el trayecto del tren y sus ritmos son establecidos por las ruedas, los pistones de la locomotora y las manos de los clasificadores del correo. Rabiger lo llama “documental de viaje” y a la vez “de múltiples personajes internos”. Además la música y el sonido logran una verdadera orquestación. Este film contribuyó al cenit del género documental.

Otro miembro, Paul Rotha (1907-1984), teórico y director, fue de los que más impulsaron la escuela documentalista. En 1928 entró al British International Pictures, comisionado a escribir el libro *The Film Till Now* (1930), primer texto de historia del cine en inglés, que le dio reputación de intelectual del cine. Conoció a Grierson y Wright, y dirigió su primer largo **Contact** (1933), que reconstruye la construcción de un avión y cómo abre rutas de viaje, filme pionero. **Shipyard** (1935), sobre la construcción de un barco, fue de los primeros documentales sociales, al ilustrar el impacto laboral en la deprimida economía local. Y se marcó la diferencia entre la tradición realista de Grierson y la sociopolítica de Rotha en **The Face of Britain** (1935), sobre las condiciones de vida de la clase obrera.

En 1935 Rotha es productor del grupo documentalista independiente *Strand*, y su socialismo se refleja en las producciones **Today We Live** (1937) y **Here is the Land** (1937). Edita **Peace of Britain** (1936), con fotos de archivo y entrevistas, sobre la oposición pública al rearme y el peligro para la paz. En 1938 dirige **New Worlds for Old** (1938), comedia sobre los pro y contra del gas y electricidad. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial advierte al Ministerio de Información del uso de filmes de propaganda, y produce el *cinemagazine* **Worker and War Front** (1941) con

filmes para civiles, que duraron hasta la posguerra⁹⁵. Rotha define el documental como un instrumento no necesariamente intelectual, pero que debe llevar a encontrar explicaciones:

[El documental] es un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar en conclusiones precisas. Enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones. Enunciar los problemas de manera que las conclusiones puedan deducirse.⁹⁶

Los documentales de Rotha son **World of Plenty** (1943) y **Land of Promise** (1945-46): el primero discute el problema del hambre mundial, comparando la situación antes y durante la Guerra y planteando la necesidad de un Plan Mundial de Alimentación; el segundo es una mirada de la situación de la vivienda y los planes contra la pobreza; su largo compilatorio, **The World is Rich** (1946-47), otro llamado a una solución global al problema del hambre mundial, fue de los primeros documentales en ganar un Oscar. **World Without End** (1953) reflejó el trabajo de la ONU en los países pobres. Así que con sus filmes y escritos Rotha ejerció crucial influencia en el documentalismo británico. Aún tuvo energías para hacer en 1961 **Das leben Adolf Hitler**, con irónico título en alemán, donde hace un *montaje histórico* sobre el dictador nazi, dándole un sentido personal de amenaza y atropello.

Trabajando para instituciones oficiales, el equipo de Grierson sentó las bases del documentalismo nacional. En sus textos no se percibe su aporte fundamental al documental actual. Pero el aporte británico fue claro:

Ellos consideraron al documental como un medio de información ciudadana, como un recurso para el diálogo entre la comunidad y sus autoridades... Quieren captar el gesto espontáneo de la gente, pero también problemas urbanos y discutirlos... Ahí está el ejemplo de “Correo nocturno” y el problema postal. Lo mismo con los mercados, la vivienda, el seguro laboral.⁹⁷

⁹⁵ MARTINEZ-SALANOVA, 2001: 5.

⁹⁶ ROTH, en ROMAGUERA y ALSINA: 149.

⁹⁷ BARNOUW: 32-34.

La escuela británica daba así al cine documental, por primera vez, una función cívica más específica. El documentalismo había dejado de ser empírico:

Se guiaron por el principio de captar problemas y situaciones negativas, para advertir desde las pantallas del cine a la población, acerca de las medidas del gobierno, y desarrollar así un diálogo democrático con la ciudadanía... aunque eran las propias instituciones oficiales laboristas británicas las que buscaban ampliar el diálogo cívico... y el equipo de Grierson aceptó el reto... A eso le añadían ese logro cinematográfico que es el unir, en un trabajo de no-ficción, el valor estético con la información, debido a una rigurosa descripción fílmica⁹⁸.

Al lado de la participación y guión de Flaherty, y el montaje de Vertov, éste es el aporte de Grierson y de la escuela británica, *el montaje analítico para una función cívica de diálogo con espectadores-ciudadanos, que produjo el Film-encuesta y los primeros documentales sociales, a medio camino entre tradición y modernidad; y que influirá en documentalismos nacionales como el norteamericano*. El documental británico siempre tendrá esta marca.

d) España: Luis Buñuel

España ha sido un caso aparte en la historia del documentalismo, por las particularidades de su historia. El montaje no fue su herramienta principal, tampoco la participación flahertyana ni el civismo inglés, aunque hubo influencia rusa y francesa. El logro revulsivo del film-manifiesto de Luis Buñuel (1900-1983) no tendría continuación.

Los primeros documentales fueron del género de *actualidades*. Antoni Cuesta fue pionero con **El tribunal de aguas** (1905) y en 1915 el primer *noticiero* cinematográfico⁹⁹; en la Segunda República, Carlos Velo encabezó un inicial movimiento de registro, pero el movimiento vanguardista del surrealismo representó

⁹⁸ NICHOLS: 41-43.

⁹⁹ SALVAT: 735.

mejor el espíritu español, y tuvo su único impulsor cinematográfico en Luis Buñuel, iniciador del documentalismo español. El genial director aragonés y Salvador Dalí hicieron en 1928 *Un perro andaluz*, primer filme surrealista de la historia: la pantalla abandonó toda censura, y planteó que todo era posible visualmente. Dos años después, con escándalo de por medio, Buñuel estrenó la cumbre del surrealismo, *La edad de oro*, el canto erótico más agitado nunca visto.

Para Buñuel, como para otros artistas, el surrealismo era algo más que una corriente artística: era una moral fundamentalmente inconformista sobre la que construirá su rebelde y apasionada obra cinematográfica, una de las más destacadas de toda la historia del cine, incluido su único documental.¹⁰⁰

Hay que entender el surrealismo para apreciar el único filme documental que hizo Buñuel, el medimetro **Las Hurdes (Tierra sin pan)** (1932).

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra en la poesía, dijo Buñuel en los años cincuenta, pensando en su cine surrealista. Las Hurdes era sinónimo de tierra atrasada. Buñuel utilizó los estudios de 1910 del francés Maurice Legendre sobre la pobreza y la enfermedad en Las Hurdes¹⁰¹.

Por ello Buñuel la escogió para documentar la España rural. El equipo era "surre-anar-comunista": el productor Ramón Acín, pedagogo y artista anarquista desterrado a París junto al ácrata Ramón Sánchez Ventura, otro miembro del grupo surrealista de Zaragoza, amigos ambos de Buñuel; el camarógrafo Eli Lotar, rumano-francés izquierdista; y el guionista Pierre Unik, surrealista que pasó al Partido Comunista Francés. Buñuel conocía personalmente a Eisenstein, Ivens y Vertov.

El film registra a los marginados del mundo campesino en los límites: pese a un inicio turístico de sentido surrealista, es luego una revisión descarnada de la miseria, un folklore medieval, el desamparo; un lenguaje durísimo sin complacencia,

¹⁰⁰ LOPEZ, 1960: 79.

¹⁰¹ HERRERA, 1999: 29.

para lograr un patético contrapunto con narración neutral irreal¹⁰². Y según Brisset, es un film antropológico, por apariciones icónicas de la muerte como eje del relato fílmico, relacionado con creencias religiosas, relaciones familiares, el poder institucional y los mecanismos de control social¹⁰³.

Fue considerado un magistral ensayo salvaje... uno de los documentales imperecederos de la historia del cine... documental científico... antropológico, de perfecto rigor... pero también película realista subversiva... altísimo episodio del filme militante, modelo insuperado del cine de intervención, y obra de vanguardia en su género¹⁰⁴.

Las imágenes obtenidas por Lotar responden a un tratamiento contrastado, donde la iluminación trasmite dramatismo. Abundan planos cortos, que favorecen la cercanía del espectador. Y sobre todo, montaje alternado. El resultado, un reportaje seudoturístico, escenificado, con los aspectos negativos duplicando a los positivos, hasta conseguir un muestrario de pesares, escenificando escenas de muerte¹⁰⁵, siguiendo la tradición de los entierros falsificados del documentalismo español¹⁰⁶:

Esta terrorífica obra maestra es un testimonio que fastidia la digestión, los burgueses reciben en la cara esas imágenes y el espectador medio sale enriquecido y armado de un saludable odio contra los responsables. Sin pudor, sin ostentación, evitando toda declamación y toda prédica, Buñuel ha filmado el vientre de la más espantosa miseria... y recrea la realidad para ofrecérmola toda entera y el documental se presta a la travesía del espejo de Alicia¹⁰⁷.

La secuencia de los enfermos funciona como epílogo, que sintetiza lo visto, y según Ibarz, "introduce por primera vez y atrozmente el tema de la muerte...

¹⁰² Esto, en la versión comercial, anexo del film de 1950 "Los Olvidados". El idioma original de esta versión de "Las Hurdes" es el inglés. Hay otra versión comercial en idioma francés, ligeramente diferente.

¹⁰³ BRISSET, 2001: 265-270.

¹⁰⁴ ARANDA, 1975:146.

¹⁰⁵ Según le dijo Katia Acín, nieta de Ramón, a Brisset en 2001, y constató Mercé Ibarz. IBARZ, 1999: 120.

¹⁰⁶ El impulsor del cine etnológico Pío Caro Baroja admite que los entierros que rodó fueron simulados: "En mi vida de documentalista he rodado varios entierros, en México y España, todos ellos sin difunto, a pesar de lo cual alguno llegó a ser muy realista". CARO, 2002: 225-227.

¹⁰⁷ BRISSET: 272.

convirtiéndose con su múltiple escenificación en la muerte aliviadora, la destrucción que puede permitir la reconstrucción"¹⁰⁸. El montaje alterno logra así una brillante trasposición plástica de un texto, logrando finalmente un testimonio impresionante para llamar a la indignación:

El montaje es de un ritmo desesperanzado, si cabe el término. El inicio y la narración son increíblemente anárquicos, incluso para 1932... Pero es, sobre todo, un magnífico ejemplo de cómo la cámara puede descubrir aspectos tan increíbles en la realidad que aparecen como si fueran un producto del inconsciente. Y no hay nada más superrealista que eso (...)

Si Flaherty idealiza las relaciones entre civilizados y nativos, Buñuel se indigna, en un registro testimonial duro pero pedagógico, creando así un film único, que más que una corriente o modelo posible para el cine documental, fue simplemente una creación original y radical para reclamar responsabilidades supuestas¹⁰⁹.

Un documental sombrío, que une como pocos el surrealismo y la crítica social, y que aunque falsea, recrea una probada realidad; un gran ejemplo del trabajo de agitación cultural conjunta de anarquistas y comunistas a inicios de la II República. De esta manera, *el aporte buñueliano, el uso del surrealismo, logra un subgénero documental nuevo, el Film-manifiesto de raíz surrealista, y cuyo carácter testimonial es también político, a partir del giro que hizo la vanguardia europea.*

Veamos ahora el documentalismo contemporáneo, a partir de autores, obras y escuelas de varios países.

3.2. EL DOCUMENTALISMO MODERNO

a) Joris Ivens y el documental social

Hemos visto que desde sus orígenes, el cine puso de manifiesto su carácter de medio de registro de la realidad. El uso de la cámara como instrumento de información, capaz de captar los acontecimientos, e incluso los procesos humanos,

¹⁰⁸ IBARZ, 1999: 19.

¹⁰⁹ IBARZ, 2000: 8-9.

fue la idea de la que partieron el ruso Vertov con su *Cine-ojo*; el norteamericano Flaherty, que hizo su obra desde la *observación participante y el guión*; y el británico Grierson, que dejó una escuela basada en el uso cívico del documental ciudadano. Otra etapa cualitativamente superior, compleja pero muy acorde con los tiempos, fue abierta por el holandés Joris Ivens (1898-1989).

Gran defensor del cine como instrumento social, Ivens vio al hombre en conexión con su trabajo y en lucha con la naturaleza y sobre todo contra la opresión social. Humanista testimonial, interesado por el futuro en proceso de surgimiento, tuvo la suerte de documentar momentos decisivos de la historia del siglo XX.

En 1927 fundó un cine-club, e invitó a cineastas de vanguardia que proponían una posición intelectual en reacción contra el cine comercial. Conocer a Pudovkin modificó su posición como realizador. En 1928 Ivens irrumpió en el movimiento de vanguardia con obras sociales que probaban que el documental al servicio de un fin social era el más libre y el más lírico; acusado de demasiado realista, fue precoz en su nivel técnico, su sentido del montaje y su dialéctica de construcción en dos documentales. **De Brug** (*El puente*) (1928), donde hace el argumento, montaje y dirección, fue su primera obra, sobre la construcción de un enorme puente de hierro, como fruto del esfuerzo humano, buscando efectos formales en la composición de las imágenes, tratadas con una simplicidad que llegaba a la desnudez casi abstracta.

Mi primer filme, “El puente” fue formalista. Era conveniente empezar haciendo un estudio sobre las posibilidades expresivas del nuevo lenguaje. Fue una «historia de movimiento»; no me limité a enseñar la construcción, dejé claro el estudio de composiciones armónicas, contrapuntos, todo ello en movimiento, pues se trataba de un puente giratorio, de bastante complejidad mecánica. Eran experimentos estéticos, pero basados en cosas reales.¹¹⁰

El segundo, **Regen** (*Lluvia*) (1929), aun formalista, con cuidadosa relación de imágenes en cada secuencia, mostraba los efectos de la lluvia cayendo sobre calles, edificios, rincones apartados y jardines. “*Lluvia* es más lírico pero aún no reflejaba lo

¹¹⁰ ARANDA, 1960: 4.

más profundo de la vida de Ámsterdam. El protagonista es la lluvia, y el hombre aparece pero aún es tratado como elemento de composición. Estaba empezando a descubrir al hombre”¹¹¹.

En 1932 llegaron a Holanda los antifascistas y judíos, huyendo de Hitler. La postura social de Ivens ya era clara, y sus filmes ya son *informaciones* sociales de raíz vertoviana. El sindicato Unión de Comercio le propuso un film sobre su actividad, y así surgió **Zuidersee / Construimos** (1930), documental mudo montado en dos cortos sobre la construcción de los diques costeros holandeses; su primera obra maestra, un *Cine-reportaje* sobre la dignidad del trabajo, mostrando una gran obra de desecación, epopeya nacional holandesa, en la que los hombres vencen al mar; las diferentes áreas de trabajo se alternan con los esfuerzos individuales y su papel en los esfuerzos colectivos; su momento culminante es la terminación del gran dique de 35 kilómetros que separa el mar interior del mar abierto, escena cuya intensidad dramática se logró con la toma aérea. Una prolongación de “Zuidersee” fue **Nieuwe Gronden (Tierra nueva)** (1933), una reedición con otros registros de noticieros y cuyo montaje duró cuatro años. Luego hizo un documental de propaganda comercial **Philips Radio, Sinfonía industrial** (1931), que muestra cómo trabajan los obreros de esta empresa en máquinas moldeadoras de vidrio para las bombillas¹¹².

La obra de Ivens ya es conocida, y su postura política es innegable: en 1932 viaja a Rusia, donde hace un largo documental sobre el plan quinquenal y los altos hornos: **Komsomol** (1932-33); es su segunda obra maestra, en la que con tono heroico muestra la unión de todos los esfuerzos, en todos los lugares, utilizando todos los medios, para la industrialización socialista. “Fue un poema al esfuerzo del hombre. El ingeniero de más edad allí tenía veinticuatro años. Me interesó el ambiente y elaboré un guión con argumento”¹¹³. De regreso hace **Borinage** (1933), sobre los obreros de Bélgica, filme combativo de posición clara: subrayar los derechos laborales, la protesta como algo justo y como índice de dignidad.

¹¹¹ SALVAT: 671.

¹¹² GUEVARA, 2008: 40-50.

¹¹³ ARANDA: 5.

Fui impelido a filmar las dificultades de la vida real. Dejé los trucos técnicos y llegué a una depuración, a la elementalidad. Como Buñuel en “Las Hurdes”, que estaba influido por mi film. La cámara observa clínicamente. Vi el problema de la pobreza y evité sentimentalismo. El film era tan combativo que fue prohibido en todos los países. Esta obra me preparó para entrar en los valores humanos observados en mis filmes posteriores.¹¹⁴

Aquí empieza la teorización que hizo Ivens a lo largo de su vida, sobre la objetividad en el cine documental. Su experiencia lo llevó a una postura honesta pero muy combativa:

Comprendí que el documental, cuando uno lleva la cámara donde la gente está arriesgando su vida y su salario, no puede ser «objetivo». Si un film es objetivo no es nada. Es vago. Decir «tal vez esto es bueno; tal vez lo otro», es no decir nada. ¿Qué es la objetividad? Este punto es clave para la teoría del documental. El reportaje objetivo no es tal si es un grupo de tomas con «cámara cándida», sino cuando está construido con una posición del autor concreta y deliberada. Es reportaje objetivo aquel en que el cineasta toma una posición de honestidad y respeto por la gente que está estudiando.¹¹⁵

Luego vendrá su documental más conocido y polémico, dedicado a la guerra civil española, **The Spanish Earth** (1937). Su origen es complejo. Durante la estancia de Ivens en Moscú, de 1934 a 1936, trabajó en proyectos de cine, colaborando con el comunista alemán Gustav Regler en un filme, haciendo otro montaje de *Borinage* e interviniendo en *Borbieck*, reconstrucción del incendio del Reichstag. Luego partió a Estados Unidos en “vacaciones creativas” autorizado a permanecer si lograba realizar un film allí¹¹⁶. Hizo una gira de conferencias como artista y portavoz del socialismo; es contratado por una institución universitaria de films didácticos. Ante los sucesos españoles, la izquierda creó Contemporary Historians, donde estaba Hemingway, para hacer un documental de montaje, a partir de noticiarios de los soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev; Ivens vio la oportunidad de ir a España. Fue un proyecto con guión de reconstrucción histórica¹¹⁷.

¹¹⁴ ARANDA: 6-7.

¹¹⁵ IVENS, 1995: 32-35.

¹¹⁶ KOCH, 2006: 71.

¹¹⁷ RIAMBAU, 1986: 54.

El argumento sería antifascista, y también la dramatización del material, según el cine de ficción narrativa.¹¹⁸

Ivens se reunió en París con su operador John Ferno, y se entrevistó con Buñuel, con quien había compartido el mismo operador, Eli Lotar, en *Las Hurdes* (1932) y *Zuiderzee* (1933). Buñuel reunía películas de propaganda republicana, inspeccionaba el material filmado en España antes de ser enviado a Estados Unidos, y filmaba noticieros¹¹⁹. Al llegar a Madrid, Ivens vio que el guión quedaba superado por la realidad, y desarrolló **The Spanish Earth**, con narración de Hemingway. “*Spanish Earth* minimizó el papel de la reforma agraria porque había que retratar a España como una democracia, no como una revolución”¹²⁰. El resultado final unió las escenas bélicas, las penurias de la población civil y el abastecimiento agrícola a través de la historia de un campesino, cumpliendo Ivens, según Riambau, con un film dirigido a norteamericanos, pero paralelamente el film conjuga nivel popular y rigor artístico¹²¹. A partir de entonces los cambios históricos modelaron la estructura del film en varias versiones distintas, ya que su naturaleza motivó que se amoldara a distintas circunstancias políticas¹²². Es la prueba de lo polémico de este documental, al retratar el conflicto español desde el punto de vista de la intelectualidad comprometida¹²³.

Ivens viaja luego a China, debido a la agresión japonesa. Hace **The Four Hundred Millions** (1938-39), primer film de una larga serie realizada por Ivens dedicada al milenario país. Fue producida por otra asociación progresista, ahora con apoyo del fotógrafo Robert Capa. Presenta la resistencia china, campos de batalla, ciudades bombardeadas y reuniones de jefes chinos. “Utilizó trozos de noticieros, que montó magistralmente, mostrando otra vez la abnegación y el combate por conseguir los hombres su dignidad sobre la tierra”¹²⁴.

¹¹⁸ GUBERN, 1986: 41.

¹¹⁹ BAXTER, 1982: 156.

¹²⁰ KOCH: 175

¹²¹ RIAMBAU, 1986: 55.

¹²² RIAMBAU, 1993. RIAMBAU, 2006: 6-8.

¹²³ GARCÍA, 2004: 275.

¹²⁴ ARANDA: 41.

Ivens viaja Estados Unidos, donde se vincula con el movimiento documentalista de ese país. Conoce a Flaherty y hace un encargo del Ministerio de Agricultura americano, **La electricidad y el campo** (1940), donde “actúan” colonos de cooperativas, en un homenaje a la electrificación de las granjas; una obra meritoria que muestra el trabajo de por el bien común, idea presente en ese corto periodo progresista norteamericano. Toda esta experiencia de España, China y Estados Unidos lo lleva a profundizar en el gran tema del registro de la realidad, de lo que deduce el papel de la verdad en un concepto propio de documental:

El documental es la expresión de la realidad en su aspecto causal. Es el único medio que le queda al cineasta de vanguardia, cine que provoca el interés y reacción del espectador, el cine que toma la iniciativa del progreso. Un cine mensajero de sinceridad cinematográfica. El documental es el medio positivo dejado al cineasta de vanguardia para expresar lo mejor de sí mismo como portavoz de la expresión de la masa. No es solo documentación, es diálogo con el público... Por tanto... no es sólo una serie de filmaciones “de la realidad”. Es la realidad organizada con la finalidad de decir la verdad.¹²⁵

Tras la Segunda Guerra Mundial, Ivens ya es un cineasta internacional y ciudadano del mundo. **Indonesia Calling** (1945), producido por el sindicato portuario australiano, es un reportaje sobre los indonesios emigrados que ayudan a la lucha anticolonial. Para representar esta lucha acompañó a un grupo que sabotó un barco. Dos cineastas australianas, Catherine Duncan y Marion Michelle, trabajaron con él y explican su papel en el cine australiano:

Fue el holandés Ivens el que descubrió Australia cuando hizo aquí su documental. En Australia se habían hecho documentales antes, pero... estaban cubiertos de polvo en los archivos, desconocidos para mi generación. Y copiaron a Hollywood tanto que no tenían relación alguna con la vida. Ivens estuvo dos años con nosotros, hizo sólo un documental y, sin embargo, su influencia en el cine australiano es aún claro en los documentales actuales, en la existencia de la Oficina Nacional del Film y en el interés por un Archivo Nacional. Es difícil resumir por qué una película hecha en las más difíciles circunstancias es tan importante. La realidad es que ofreció una concepción

¹²⁵ IVENS: 32.

nueva del documental y nos dio ojos. Ivens nos reveló cualidades que admiramos en Australia: la lucha contra las desigualdades, la transformación de la pobreza técnica en riqueza artística y su manera de aceptar a la gente por sus propios méritos.¹²⁶

Cuando Flaherty murió, Ivens quedó como el más grande documentalista, militante y viajero, recorriendo todos los lugares donde hubiera transformaciones sociales. Y hallaba la manera de crear obras maestras, mostrando la responsabilidad de todo documentalista ante los hombres y sus problemas, superando el realismo. Además era un maestro excepcional, ajeno a teorizaciones.

Compromiso, no propaganda. No hacer nunca propaganda; tienes que tener un lenguaje del más alto nivel artístico. Hay que ser disciplinado, sistemático. No es más artista el anárquico desmelenado. Por otro lado, despreciar el lado estético es una barbaridad. Un film debe ser estéticamente *perfecto*. Esto es *muy* importante. Es absurdo decir: «tengo un buen tema y esto basta». Porque si haces eso eres un panfletista para *tu* grupo. El film debe conquistar *a todos*. Tiene que ser arte para ser universal (...) Si no pueden filmar un determinado asunto no es motivo para cruzarse de brazos y decir: «o esto o nada, yo soy íntegro». Escojan otro. Si no pueden filmar en un sitio significativo, no olviden que en la esquina de su calle hay un documental aguardándoles. Si no pueden en la calle, en casa. Si filman un objeto sobre una mesa con intensidad, buena dialéctica y arte, también están diciendo *la verdad*. Únanse y aporten ideas, trozos de material rodado en sus respectivas regiones para un film común, en fin, cultiven la solidaridad. En sus admirables patrias todo eso es suyo. ¡Tómenlo!¹²⁷

En los nuevos países socialistas hizo **Los primeros años** (1947-48), sobre la recuperación de tres pueblos recién salidos de la dominación nazi, Bulgaria, Checoslovaquia y Polonia. En este último país lo invitan a formar la escuela de cine, y ahí hace **La paz vence a la guerra** (1951) producido por el Instituto de Documentales Polaco, con comentarios de tres cineastas polacos y música de Wladislaz Szpilman¹²⁸. Con los germano-orientales hizo **Viaje de paz Varsovia-Berlín-Praga** (1952), y con los rusos **La amistad vence** (1952). Un film monumental fue **La canción de los ríos** (1954), encargo de la Federación Sindical Mundial, con

¹²⁶ ARANDA: 16-18.

¹²⁷ ARANDA: 10-11.

¹²⁸ Este músico será homenajeado en el filme “El pianista” cincuenta años después.

camarógrafos de 32 países, música de Dimitri Shostakovich y canciones de Bertolt Brecht. Un grandioso cuadro que, utilizando la metáfora de los ríos -Nilo, Ganges, Yang-Tsé, Volga, Amazonas y Congo- muestra la marcha del progreso mundial, con un fuerte acento lírico.

En vez de filmar el congreso sindical, pensé estudiar la actividad antes y después, con lo que suprimía lo extático del documental. A través del tema he encontrado un fresco donde se engloba toda la situación mundial, sus porqués económicos. Esto lo he centrado alrededor de los seis grandes ríos del mundo. Y hay un séptimo río, el Congreso que representaba, cuyo avance para un mundo mejor es una corriente que nadie puede detener. Trabajé año y medio en este film. En el montaje aproveché materiales de diversas procedencias.¹²⁹

La Seine a reencontre Paris (1957-58) fue un homenaje a la urbe y su río, con guión de Georges Sadoul y poemas de Jacques Prévert. Es un poema lírico y plástico, un regreso a sus primeros films, a la gloria parisina, a los habitantes pintorescos de sus puentes, sus enamorados, los trabajadores y los soñadores; hay una gracia en los detalles de los rincones del famoso río, la sensación de ingravidez del agua que fluye.

Después de tantos años trabajando en grandes temas, “El Sena reencuentra París” significó un descanso. También he tenido que frenar mi estilo de documental social al regresar a Francia. Quiero mostrar que el documental no es necesariamente «combatiente». Puede hacerse también «realismo lírico». Es un reportaje para demostrar que se puede evitar el cliché sentimental. La vida es bella y mis films sociales precisamente han preparado el camino a eso... Algunos críticos han afirmado que mi film era un regreso. Pero el lirismo, hoy más que nunca, tiene finalidad, no ha pasado de moda. Hay que enseñar a las jóvenes generaciones a tener conciencia social, a ser constructivos, trabajadores, pero enseñarles no menos a creer en la vida, pese a la mala infancia que les hicimos pasar con la guerra. Decirles que el mundo está lleno de belleza, que toda actitud contraria es criminal.¹³⁰

Dedica a China una segunda obra, **El invierno / Antes de la primavera / Fiesta de la primavera** (1958), trilogía en color producida por la escuela documentalista

¹²⁹ ARANDA: 14.

¹³⁰ Idem: 15.

china. Los chinos tienden a resaltar el aspecto amable más que los contrastes, pero Ivens encontró cómo incorporar esa maestría para el color. La áspera poesía de los paisajes se transforman en una parte de la vida, y la labor del campo y los edificios se filman con un imperceptible aumento del color verde, que nos recuerda la delicadeza de Ivens como montador.

Los chinos dijeron: “Nunca hemos visto antes en pantalla el carácter chino tan exactamente reflejado”. En su primera visita a China en 1938, Ivens trabajó con un fotógrafo holandés. Esta vez su equipo fue de chinos, preparados dentro de una tradición diferente. Pero Ivens y su método son tan persuasivos y lógicos, que parece que los chinos han trabajado siempre con él. La trilogía es un film de Ivens por su cuidadosa y apasionada creación de un resultado espontáneo, a partir de una sólida realidad que permanece en la memoria.¹³¹

Ivens no podía dejar de ir a Cuba, que vivía su revolución, y le dedicó el mediometraje **Pueblo en armas** (1961). Va a Chile, por sus movimientos sociales, y filma **A Valparaíso** (1963), sobrio reportaje sobre el país en donde ya percibe, con su olfato político, el desarrollo del socialismo chileno. Aun tuvo energías para viajar a Indochina, consagrando tres documentales de agitación política, sobre la lucha vietnamita: **Le ciel, la terre** (1965), **Paralel 17** (1967) y **Le peuple et ses fusiles** (1969)¹³². Un logro final:

La experiencia vietnamita me enseñó a no contar nunca antes de haber entendido un proceso social. Hay que estar ligados con los hombres que luchan por la libertad... descubrir los elementos que para esos hombres son normales y valorizarlos en su significado... Se trata de participar activamente en los acontecimientos. Esto implica la responsabilidad social de nuestro arte. No somos solamente cineastas, sino hombres conscientes que toman parte en el desarrollo histórico de su propio país y de su propio pueblo. (...) Es obvio que la cámara no puede ser neutra, objetiva en el sentido banal del término. De una parte está el contenido político, y en la otra, la forma. Son cosas coaligadas entre sí de manera dialéctica.¹³³

¹³¹ ARANDA: 43.

¹³² SALVAT, 1986: 671.

¹³³ IVENS: 33.

Su último documental fue el tercero sobre China, el monumental informe político y cultural **Coment Yukong deplaca** (1973-75) hecho con Marceline Loridan, de 12 horas de duración, la cima de su obra, marcada por un deseo de captura de la realidad social. Una propuesta no apreciada por muchos¹³⁴.

En realidad Ivens hacía era una rigurosa investigación, una concreta aproximación a los problemas sociales y políticos. *Eso lo llevó a lo largo de las revoluciones del mundo, y su aporte es el de una apasionada voluntad para la investigación social y el compromiso, usando el montaje para lograr algo más que un subgénero: largos documentales de reportaje comprometido, para explicar la realidad "no oficial"*. Es la obra de un cineasta guiado por un excepcional principio de fraternidad, que ejerció influencia singular sobre los documentalistas de Norteamérica, Asia y Australia, y sobre los latinoamericanos. Su obra lo coloca como uno de los grandes maestros del Cine Documental.

b) El documentalismo ruso

La escuela documental de Vertov fue tan importante en los primeros años de la Unión Soviética, que incluso los filmes de ficción mostraron influencia del documental *de montaje*.

Victor Turin fue el primer documentalista post-Vertov. Su reportaje **Turksib** (1929) muestra las construcciones ferroviarias, y describe el trabajo colectivo de las comunidades urbanas frente a una nueva realidad, como en el caso británico; pero con el añadido de la construcción del "héroe" soviético. Este documental es mencionado en las antologías teóricas, como ejemplo de montaje en función del desarrollo nacional. También es avanzado el documental de Mijaíl Kalatozov, de excepcional belleza, **La sal de Svanezia** (1930), "sobre una comunidad montañosa, cuyo ambiente paupérrimo, el tono de denuncia y la exigencia de responsabilidades son casi buñuelianos".¹³⁵

¹³⁴ BARNOUW analiza a Ivens de manera sesgada e incompleta: 59-72.

¹³⁵ SALVAT, 1986: 673-674.

Alexander Medvedkin es un caso particular. Primero guionista, fue luego director de un singular medio de propaganda, un tren de filmación, producción y exhibición de cortometrajes llamado *Cine-tren*: en 1932-33 su equipo hizo, a lo largo de las vías del país, 70 cortos llamados *Cinediarios*, y con principios muy parecidos a la corriente británica, mostraban problemas laborales:

... granjas colectivas, fábricas colectivizadas, campamentos laborales, obras energéticas y otras construcciones... eran filmados con aguda crítica y sentido didáctico. (...) Además, las proyecciones llevaban a medidas complementarias no cinematográficas: conferencias, autocríticas, clubes de cine, activa reconstrucción y reforma de lo documentado.¹³⁶

Lo de Medvedkin fue un experimento efímero. El más importante en este periodo es Roman Karmen, cuyos *cine-reportajes* de largometraje, de sencillos títulos, son duros, severos y de minuciosa observación de los más variados escenarios. Karmen formó parte de los cineastas enviados a España durante la guerra civil, y cuya obra ensalzó la resistencia de la República. Junto a Boris Makaseiev, como corresponsales de Soyuzkinocronika, la productora oficial de noticiarios de la URSS, hicieron un *noticiario* de 20 números *Sovityam Ispanii* (Sucesos de España), editado entre setiembre de 1936 y julio de 1937.

La productora hace dos reportajes de la ayuda soviética a los republicanos, **Salud España** y **Estamos con vosotros** (1936), y pasa a los documentales para difusión en el extranjero, todos traducidos al castellano: **La défense de Madrid** (1936), **En ayuda de los niños y mujeres de España** (1936) de L. Zernov, **Madrid hoy** y **Madrid en llamas** (1937), ambos sobre la defensa de la capital; **Bienvenidos** (1937) de Soloviov y Astradanzev, y **Niños españoles en la URSS** (1937) de R. Guikov. El conocido **Ispania** (1939), producido por Mosfilm y de 90 minutos, usa material de Karmen, Makaseiev y operadores españoles, y su elaboración tomó dos años. Se estrenó cuatro meses después del fin de la guerra civil, y hace un recorrido histórico del conflicto, exaltando la ayuda soviética a la República. “El resultado,

¹³⁶ MEDVEDKIN, 1973: 9-14.

dedicado al pueblo español que ha luchado tres años contra el fascismo, es de gran calidad visual por la fuerza expresiva de las secuencias montadas”¹³⁷.

Roman Karmen hará luego **En China** (1941), **El juicio de las naciones** (1946), el primer documental del mundo sobre los juicios de Nuremberg; **Turkestán soviético** (1950); **Georgia** (1951), **Cuba hoy** (1960), **Granada mía** (1967), **India por la mañana** (1959) y **Viet Nam** (1954). Lo último de su obra (**Chile, Camaradas y Corvalán**) los dedicó a la extensa y violenta Latinoamérica. Sin olvidar la belleza y dramatismo de sus imágenes realísimas y testimonios, en la obra de Karmen “existe ya contradicción entre objetividad del contenido e intención, como en todo film sociopolítico: la veracidad de las imágenes no se pone en duda, pero el montaje produce un análisis visible, su punto de vista”¹³⁸.

Alexander Zguridi fue el iniciador de otro tipo de documental, el que registra la vida de los animales salvajes. En 1931 inició una minuciosa investigación y su primer documental fue **En las arenas de Asia Central** (1943), completando en los años 60 **La isla maravillosa**, una gigantesca documentación biológica y geográfica de cinco largos que totalizan 30 horas.

Sin embargo, otro documental marcará los años 60 del cine ruso. Mijaíl Romm (1901-1970), soldado y escultor, asistente desde 1930, dirigió filmes sobre Lenin en 1937 y 1939, caracterizados por el acento popular de la revolución; y perteneció a la generación de cineastas que buscaban un compromiso entre las funciones estéticas del arte y la divulgación política que empleaba el cine como vehículo de difusión. En 1965 estrenó el documental histórico **El fascismo cotidiano**, hecho con material de archivo fascista, y con un magistral montaje, con el propio Romm como narrador; atrajo a cuarenta millones de espectadores a las salas de cine, lo que ningún otro documental histórico hizo antes. A partir del deber del cine de observar la vida directamente, intenta explicar el origen del fascismo como consecuencia de la crisis capitalista de 1929. Film explicativo, en algunos momentos impacta por la mezcla de imágenes de niños jugando y, al segundo, imágenes de cadáveres en campos de

¹³⁷ Varios de estos films, en versión incompleta en Youtube. CRUSELLS, 2006: 4-5.

¹³⁸ SALVAT, 1986: 675.

concentración; incluso hay gags cómicos, como al salir Mussolini o Alfonso XIII y el narrador dice ‘fíjense en la expresión de inteligencia que tienen’.

Romm analiza así irónicamente el carácter populista del fascismo y el efecto de la propaganda de masas, que llegó a hacer del ser humano máquinas de matar; dirige su atención al enemigo pasado y al enemigo futuro de la humanidad, que no es el fascismo sino el capitalismo. Ordinario tiene doble significado: cotidiano y vulgar. Por ello, se traduce también como "fascismo cotidiano", aunque el primer título, peyorativo de algo desagradable y de poco valor, es más apropiado.

Después de esas obras de los años 60, los rusos no producirán nada memorable, hasta **Chernobyl: crónica de unas semanas difíciles** (1986) de Vladimir Sevchenko, sobre el desastre de la central nuclear, y **¿Vas al baile?** (1987) de Nadezhda Jovorova, sobre la excesiva preparación de las preadolescentes para la gloria gimnástica. Tras la caída del socialismo, y ya en la órbita occidental, la obra de Víctor Kosakovski será la más llamativa; según el crítico de cine Seguer, Kosakovski realiza una disección de la vida cotidiana de actores ocasionales que se interpretan a sí mismos delante de la cámara, haciendo experimentos y ensayos subjetivos y estetizantes¹³⁹.

c) El documentalismo político y etnográfico francés

El promotor del registro fílmico fue Louis Delluc, representante del impresionismo cinematográfico, y su representante en documentalismo es Germaine Dulac, que hace entre 1930 y 1939 crónicas filmadas o *Actualités*, que siguen las líneas de la vanguardia y el surrealismo en el registro de elementos humanos. Pero el primer autor documentalista es Jean Vigo (1905-1934), ayudante en un estudio fotográfico y luego miembro del Cineclub de Niza, donde tomó contacto con experimentadores cinematográficos. En 1929, el mismo año que Grierson rueda “Drifters”, Vigo y Boris Kaufman (hermano de Vertov) hacen el medimetro documental **Sobre Niza** (1930):

¹³⁹ SEGUER, 2006: 60.

Una visión sobre una sociedad superficial en proceso de decadencia, logrando escenas ocultando la cámara en una silla de ruedas, filmando a la aristocracia veraneando sin que se diesen cuenta... lo que ambos buscaban porque eran partidarios de la teoría vertoviana del cine-verdad¹⁴⁰.

En este film hay una visión pictórica, original, poética en sus imágenes, precisamente al retratar la clase alta francesa de vacaciones y sus particulares costumbres y hábitos más prosaicos. Fue el primer documental social francés. Hizo otro, **Taris**, sobre un campeón de natación. Pese a su escasa filmografía es considerado un gran cineasta. Años después se publicaron sus escritos, temprano manifiesto de un documentalismo explícitamente social:

No se trata de descubrir el cine social, ni de sofocarlo en una fórmula, sino de despertar la necesidad latente de ver buenos films que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos. Porque el cine adolece, más que de vicio de pensamiento, de ausencia de pensamiento. Dirigirse hacia el cine social, significaría explotar una mina de temas que la actualidad iría renovando... significa proveer al cine de un tema que suscite interés.

Yo querría hablaros de un cine social más concreto, del que me hallo más próximo: del documental social, o más exactamente, del punto de vista documentado. En este terreno, el camarógrafo es el rey, o al menos el presidente del país. Ignoro si el resultado será una obra de arte, pero estoy seguro de que será cine.¹⁴¹

Es un manifiesto libre, con elementos anarquistas y de surrealismo, que define *lo social en el cine*. Y explica lo que representa su documental en la historia de la cinematografía:

El que hace documentales sociales es ese tipo tan flaco como para introducirse por una cerradura... Y tan diminuto como para esconderse en el Casino de Montecarlo (...) Este documental social se diferencia del documental a secas y de los noticiarios por el punto de vista inequívoco del autor. Exige que se tome postura. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. La cámara estará dirigida a lo que debe ser considerado un documento y que, a la hora del montaje, ser interpretado como tal

¹⁴⁰ BARNOUW: 39-40.

¹⁴¹ VIGO, en ROMAGUERA y ALSINA: 101-103.

documento... un documento social tiene que hacernos abrir los ojos. “A propos de Nice” es sólo un modesto borrador para un cine de este tipo... el film tiende a la generalización de groseras diversiones situadas bajo el signo de lo grotesco, la carne y la muerte, y que son los últimos estertores de una sociedad abandonada a sí misma hasta daros náuseas y haceros cómplices de una solución revolucionaria.¹⁴²

Vigo buscó, por tanto, en su único gran documental, que algunos llaman ‘documental pictórico’, extraer todos los personajes de la realidad, pero *mostrando no un testimonio objetivo sino un punto de vista documentado intencional, que debe tener una interpretación. Y es uno de los que define por primera vez un cine social.*

Francia hizo películas *monográficas* sobre la guerra civil española, pero no mostraron la internacionalización del conflicto sino las consecuencias de la guerra. La productora Eclair Journal envió corresponsales para su noticiario, e hizo dos documentales, **La tragedia española** y **La gran angustia española**, ambos de 1936, para difusión en la zona franquista y Latinoamérica. La defensa de la capital española quedó patente en **Attentat contre Madrid** (1937), de J. Arnold, reportaje sobre la resistencia civil: niños, milicianos, trincheras, refugios. Solo organismos progresistas produjeron films a favor de la República: René Le Henaff hizo **Euskadi** (1937), Jean Lordier hizo **S.O.S. Espagne** (1938) que apela a la solidaridad internacional con los niños republicanos; y Jean Paul Le Chanois filmó dos documentales, **Au secours du peuple catholique basque** (1937) sobre los refugiados vascos que partían de Bilbao, y **Un peuple attend** (1939), sobre el maltrato de las autoridades francesas a los republicanos que cruzaron la frontera¹⁴³. Según Sánchez, estos filmes prueban que los franceses conocían bien las posibilidades propagandísticas de los noticieros¹⁴⁴.

En la Francia ocupada por los nazis debutaron Jacques Becker, ayudante de Jean Renoir, y el joven Rene Clement, cuyo documental ferroviario **Ceux du rail** (1942) preludió su primer largo de ficción, *La bataille du rail* (1945), hecha tras la liberación, y a diferencia de los italianos, la única película francesa importante sobre el tema de la Resistencia.

¹⁴² VIGO: 109-111.

¹⁴³ CRUSELLS: 9.

¹⁴⁴ SÁNCHEZ, 2005: 185.

La presencia de Ivens y los rusos ya habían definido un cine social, “del hombre y la sociedad, implicando la crítica y la polémica sobre aquéllos”¹⁴⁵; los franceses usarán, para ello, el montaje de archivos y noticieros, para lo que luego se llamará ‘la recuperación de la memoria histórica’. Ejemplo de ello son dos obras maestras. Alain Resnais con **Noche y Niebla** (1955), uno de los testimonios más fuertes sobre el holocausto en los campos de concentración, con el uso del color que resalta aún más la inhumanidad del nazismo; y Frederic Rossif, especialista en usar material de archivo, elude la censura del franquismo español para hacer el montaje histórico **Mourir á Madrid** (1962), sobre la guerra civil española, un documento clásico que se sigue utilizando como referencia bibliográfica, cinematográfica y cultural. Años después Rossif hace **Why America?** (1973), eficiente montaje donde se atreve a enfocar varios aspectos de la sociedad norteamericana, entre 1917 y 1941; aunque no es *cinema-verité*. Estos films son ejemplo de “documental histórico, en el sentido de que, con una recuperación del arte del montaje, plantean la recuperación de la memoria, con la reconstrucción y representación del pasado”¹⁴⁶.

Surgirá luego, tras el documental histórico, otro aporte francés al Documental, el *cinema-verité*, nombre tomado directamente del *Cine-Verdad* de Dziga Vertov. “Fue un cine paralelo a la ‘nueva ola’, con la que coincidió en su común preocupación por la sinceridad, reivindicando la entrevista en directo y la auto-confesión”¹⁴⁷.

El actor no compone ya el personaje, sino que se interpreta a sí mismo...Es una respuesta humanista al cine-espectáculo comercial, buscando, al contrario que el «cine de observación», que la cámara se comporte como un catalizador del acontecimiento que filma, provocando la acción de los sujetos e interactuando con ellos durante la filmación.¹⁴⁸

Esto se aplicó de manera particular al cine documental. Sin embargo, los autores del ‘cinema-verité’, al contar con cámaras ligeras y equipos de sonido

¹⁴⁵ SANTOVENIA: 216.

¹⁴⁶ NICHOLS: 83.

¹⁴⁷ SALVAT, 1986: 677.

¹⁴⁸ BARNOUW: 76.

manejables, lograron largos de valor testimonial. El primero es Jean Rouch (1917-2004), autor de varias obras de interés: **Los hombres que hacen la lluvia** (1951) es un primer y original acercamiento a la cultura africana, y en **Jaguar** (1957) muestra la aventura migratoria de campesinos africanos y su nueva vida en las urbes de Ghana. Su formación etnográfica es evidente:

Mi ideal sería un film que todos comprendieran sin narración. El lenguaje es un problema. No siempre se puede traducir... Cuando los films se muestran a las personas que intervienen en ellas, la narración los enfurece. Pero parece que sin sonido es como si los films no estuvieran completos... Mi sueño es... explicar todo con recursos cinematográficos. Tengo una película en la que hice una precisa traducción de lo que hablan en una banda sonora, y la intercalé inmediatamente después. Es lo más cercano a la traducción simultánea que se puede esperar... La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean dramáticas... Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir eso escribiendo. Este es el eje de la antropología visual.¹⁴⁹

Yo, un negro (1958) fue el inicio del documental etnográfico: la vida cotidiana de un africano ghanés aculturado, y de obreros negros desarraigados, en conflicto por la herencia del colonialismo; pero representando sus fantasías ante la cámara. **Crónica de un verano** (1960-61) era un experimento donde los nativos son habitantes de París, trabajadores y políticos “estudiados” antropológicamente:

Es el primer fresco sociológico, un film sin convencionalismos... Quería trabajar con gente anónima. Cuando se empieza a hablar con una persona, incluso un delincuente, el hombre no es la delincuencia, es un delincuente. Podemos oponernos al star-system, pero no negar a los individuos su humanidad. Cada día proyectábamos antes de hacer trabajo nuevo. Teníamos ideas para trabajar, más de lo que podíamos asumir. Por ejemplo, teníamos una hermosa secuencia en la que trabajamos todo un día con un obrero pero no pudimos filmar en la fábrica porque sus ideas políticas eran conocidas, y la empresa y el sindicato estaban en contra suyo. Los participantes debían conservar anonimato.¹⁵⁰

¹⁴⁹ ROUCH, en ROMAGUERA y ALSINA: 162-164 y 166.

¹⁵⁰ ROUCH: 156-157.

Rouch es ejemplo del “documental de transferencia de la autoridad... que logra un nuevo cine etnográfico”, donde mezcla cine directo y cine-verdad:

[Rouch] combinó la concepción de Vertov de una cámara viviente y personalizada, la cámara-ojo; con la metodología participativa de Flaherty, sin pretender captar la realidad tal como es, solo provocándola para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción... Defiende la subjetividad en la narración cinematográfica para que se constituya en un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal.¹⁵¹

El otro representante del ‘cinema-verité’ es Chris Marker, uno de los ensayistas más personales de todo el cine moderno. Hizo **Lettre de Sibirie** (1958), sobre el vínculo entre los exiliados rusos con la cultura liberal francesa; **Le jolie Mai** (1963), sobre las fiestas urbanas del mayo como día del trabajador, preanuncio de las movilizaciones posteriores; y **Le fond del’air est rouge** (1971), homenaje europeísta y a la vez personal a la revolución china y al maoísmo. Más tardío es **Sans soleil** (1983), complicadísimo film-ensayo de tres horas, “experimento extremadamente subjetivo que discute la relación entre la memoria individual y colectiva, y las imágenes registradas por los medios masivos; reflexionando sobre la cultura moderna, los intelectuales y el mundo tecnológico”¹⁵².

Sin embargo, tras el *cinema-verité*, surgen además un cine específicamente político, el referido a la *organización consciente o gubernamental* de la sociedad, y a la lucha por el poder y la conservación del mismo; “por tanto, si lo político es una forma de lo social, el cine político es sólo una de las formas específicas del cine social en general”¹⁵³. En los años 60 hubo en los cineastas una tendencia al compromiso con la lucha política, buscando oponer a la información oficial, una ‘contrainformación’. La forma más simple era el documental, por su efecto realista y fuerza persuasiva. Ejemplo de documento político, **Lejos de Vietnam** (1967) es una obra colectiva de

¹⁵¹ NICHOLS: 85.

¹⁵² BAZIN, en MARKER, 2000: 8-9.

¹⁵³ SANTOVENIA: 183.

varios maestros (Joris Ivens, Alain Resnais, Godard) “que toman partido “realizando un film-manifiesto, que es a la vez un documental guerrillero”¹⁵⁴.

Ya en medio de la politización y la diferenciación de géneros del cine documental, se hacen cinco largos muy complejos contra el olvido. Tres de los cinco son films históricos y políticos, de una crítica extrema al republicanismo francés conservador y cómplice de ocultar la memoria nacional. **La pena y la piedad** (1970) de Marcel Ophuls, retrató, con escenas de archivo, Francia ocupada; **La guerre d'Algerie** (1971), de Yves Courriere y Philippe Monnier, fue un reportaje de indiscutible objetividad sobre la guerra colonial; Ophuls estrenó **Chronique d'une ville** (1971), escandaloso documental de 4 horas sobre todos los niveles de colaboracionismo a la ocupación alemana; André Harris y Alain de Sedouy hicieron el monumental **Français, si vous saviez...** (1972), medio siglo de historia ciudadana en nueve horas de montaje; y Philippe Haudiquet en **Gardarem lo Larzac** (1974) muestra las protestas contra la ampliación de cuarteles militares a las villas medievales rurales¹⁵⁵.

El moderno documental francés le debe gran parte de sus recursos expresivos a estas etapas, que recogieron la ya vieja propuesta vertoviana a la que unió al vanguardismo sin dejar de lado la crítica social y política. **Léopold Senghor, un long poeme rythmé** (1996) de Beatrice Soulé es un homenaje artístico al político africano, donde la directora le confía a un cantante de rap senegalés, el testimonio de Senghor. **Un coupable ideal** (2001) de Jean Xavier de Lestrade, se atreve a analizar el asesinato de una anciana en EEUU y el intento de las autoridades por culpar a un afroamericano. **S-21, La Machine de Mort Khmère Rouge** (2003) de Rithy Pahn es el estudio del genocidio camboyano recordando el principal centro de detención y tortura, e intentando comprender esta política de eliminación. **Tánger, le Reve des Bruleurs** (2003) de Leila Kilani, es el registro de inmigrantes magrebíes en Tánger, ciudad costera africana; dispuestos a todo para marcharse a Europa. **Cocteau et compagnie** (2003) de Jean Paul Fargier, es en cambio un retrato original del gran artista Jean Cocteau: su vida, amores, escritura, y la esencia de su abundante

¹⁵⁴ SALVAT, 1986: 725.

¹⁵⁵ SALVAT, 1986: 726.

investigación ecléctica. **Rwanda pour memoire** (2003) de Samba Felix N'Diaye es interesante por ser la visión de un africano francófono del genocidio ruandés de 1994, a partir de diez autores que rompen el silencio; se intenta demostrar visualmente lo que no se puede informar. Y **Toussaint Louverture, Haïti et la france** (2004) de Laurent Lutaud, es la recuperación de la olvidada figura del primer independentista haitiano, doscientos años después de su fallecimiento.¹⁵⁶

Podemos plantear que, histórico, político o etnográfico, el documentalismo francés ha realizado aportes vitales. *Resnais y Rossif tomaron el montaje de archivos y noticieros para crear el documental histórico, que relaciona pasado y presente para recuperar la memoria histórica; Rouch y Marker, desde el 'cinema-verité', aplican la observación directa para desarrollar el subgénero etnográfico, logrando la reconstrucción del Otro.*

d) El cine documental español

Tras *Las Hurdes*, el documentalismo español dio otro paso con **La ciudad y el campo** (1935) de Carlos Velo y Eduardo Mantilla, obra didáctica y de estética vanguardista. En 1936 Laya Films produce *España al día*, semanario de noticias, que junto a *Noticiero cinematográfico español*, iniciado en 1942 en todo el país y obligatorio, anuló toda otra producción de documentales, cortos y largos¹⁵⁷. Eso se debió a que, mientras en el resto de Europa de posguerra, la crisis y la TV hicieron desaparecer el cine informativo y de propaganda, en España se retrasó la entrada de la televisión hasta 1960 “por no considerarlo importante, dando importancia gigantesca al cine documental, entendido como informativo de propaganda”¹⁵⁸. Ese Noticiero llamado NO-DO se proyectó en cines de 1942 a 1975, porque el régimen lo consideró de gran influencia para el pueblo; “ese noticiero manejó las imágenes

¹⁵⁶ Estos últimos siete documentales, vistos en la Alianza Francesa de Miraflores y de Lima el 2006 y el 2007.

¹⁵⁷ SALVAT, 1986: 735.

¹⁵⁸ ROMAGUERA, 1988: 61.

de la España oficial en función del nuevo orden dictatorial franquista, realizando lo que se conoce como una ‘reconstrucción selectiva de la memoria histórica’ »¹⁵⁹.

Un ejemplo es **Franco, ese hombre** (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, documental franquista conmemorativo, sobre la figura del dictador; obra de encargo, que contra la doctrina de guerra total es benevolente con la derecha republicana, en un repaso de la vida de Franco y de la historia del siglo XX hasta ese momento. Los principales acontecimientos del siglo son analizados a través de la vivencia de Franco, en un documento sesgado.

La manipulación documental y la censura duraron hasta 1978. El resto de los cortos es de poca calidad temática (toros, folklore), y solo es importante por su cantidad. Esa época sólo fue superada con el final del franquismo, cuando por fin el documentalismo moderno y los *films-reportaje* se hicieron presentes, con dos obras de Basilio Martín Patiño. **Canciones para después de la guerra** (1971), montaje de canciones y fotos fijas, prensa y publicidad de veinte años de posguerra española, y **Queridísimos verdugos** (1975-76), uno de los films más conocidos de la época, reportaje de ensayo sobre la pena de muerte franquista, con el testimonio de abogados, periodistas, verdugos y familiares de reos ajusticiados. Película de singular valor social e histórico, pues la pena de muerte estuvo vigente en España hasta 1978.

Según Romaguera, el mejor retratista de la guerra civil española es Jaime Caminol. **España otra vez** (1968) fue el primer homenaje del cine español a un combatiente de las Brigadas Internacionales; y **Las largas vacaciones del 36** (1976) retrató varias familias en un pueblo catalán, a lo largo de los tres años de la guerra. Estos dos largos fueron seguidos de su primer reportaje completamente documental, **La vieja memoria** (1977), que recoge el testimonio directo de los que hicieron la guerra en ambos bandos¹⁶⁰.

Jaime Chávarri, conocido por su obra de ficción, hizo sin embargo un documental modélico, reflexivo y ácido, **El desencanto** (1976), sobre los conflictos

¹⁵⁹ SAN MIGUEL, 2003: 4-12.

¹⁶⁰ ROMAGUERA, 1988: 192-194.

de la familia del poeta falangista Leopoldo Panero; vivencias, recuerdos y deudas se cuentan con tal detalle que se puede sentir la decadencia del régimen y del edificio sobre el que se asienta: unas relaciones familiares marcadas por la hipocresía. Gonzalo Herralde hizo **El asesino de Pedralbes** (1978), notable cine-periodismo sobre un caso criminal; Imanol Uribe hizo **El proceso de Burgos** (1979), sobre el gigantesco juicio a la cúpula política del movimiento ETA; y Manuel Summers una trilogía de la comedia cotidiana, **To er mundo e güeno, mejor y demasio** (1981-84), uno de los primeros en usar la cámara oculta en clave folklórica.

Los últimos aportes del cine español al documental son los que recuperan la memoria. **Innisfree** (1990) de José Luis Guerín es una singular obra de reconstitución histórica, innovadora revisita del pasado que rememora la obra maestra de John Ford *The Quiet Man*; rodado en la localidad irlandesa y en los escenarios naturales donde Ford hizo su film, el documental es un homenaje y además un documento etnográfico y sociológico, a la vez estético, “un film vanguardista difícil de ser aprehendido en profundidad... con momentos sublimes, junto a otros muy agudos, pasa a la Historia del cine español y a la historia del género documental”¹⁶¹. Y en clave diferente, el maestro Carlos Saura intenta el documental **Flamenco** (1995), homenaje a cantantes, guitarristas y bailarines de varias generaciones.

Pero en el documental, uno de los mejores exponentes es el equipo ‘Cero en conducta’, de José Luis López-Linares y Javier Rioyo, autores de algunos de los mejores documentales históricos españoles. **Asaltar los cielos** (1996) es un film-manifiesto de reconstitución histórica que narra de forma magistral el significado del asesinato en México de León Trotski, con una brillante investigación: treinta entrevistas, imágenes de la época y una fuerte banda sonora, “prueban que el cine puede usarse para *hacer* y *enseñar* historia”¹⁶². Luego hicieron **A propósito de Buñuel** (1999), viaje al mundo del genio surrealista y excelente investigación biográfica y estética. Y otro paso cualitativo es **Extranjeros de sí mismos** (2000), que une tres argumentos con el prisma de la juventud y las guerras: las Brigadas

¹⁶¹ CAPARROS-LERA, 1991: 145.

¹⁶² ANDREU, 1997: 82.

Internacionales, los fascistas italianos en España, y los españoles que lucharon en Rusia.

Resulta un fresco político de las consecuencias de la guerra civil. Hay un trato igualitarista a todos los bandos. Los cineastas pudieron dividir su obra en tres, hacer apología, pero confrontan, muestran, hacen que el género documental muestra la vida como es, con contrastes y medias verdades¹⁶³.

Jaime Camino se mantuvo como uno de los mejores documentalistas al realizar **Los niños de Rusia** (2001), reportaje a los miles de niños evacuados durante la guerra civil a la Unión Soviética, y que tuvieron nuevas vidas lejos de España:

Habiendo conocido Camino de cerca esa experiencia le parecía inaplazable conservar la memoria de aquello de forma directa... sus vidas son testimonios vivo, y este documental intenta solamente evitar, sin conclusiones ni juicios, que todo ello se pierda. Camino rodó 40 horas de película, y en 20 los antiguos niños relatan sus trayectorias, frustraciones y alegrías. Narran el viaje, el trabajo que les esperó en la URSS, y de adultos los problemas de la guerra fría. De los 3000 niños volvieron 1500, y un grupo que no se halló a gusto en España fue a Cuba. Todos los testimonios demuestran que el exilio crea, sobre todo, desarraigo¹⁶⁴.

Camino demuestra una trayectoria independiente, y un estilo creador y transparente; hurga en la memoria, recupera testimonios, y logra reconstruir la historia olvidada. Es una generosa película que hace un repaso a la vida de sus protagonistas, desencantados con Rusia, rechazados pero con espíritu crítico.

El mismo año llegó el documental histórico de entrevistas, *film-encuesta* moderno, **La guerrilla de la memoria** (2001) de Javier Corcuera, que retrata a los guerrilleros españoles que combatieron en España contra el franquismo.

El documental enfrenta a la desmemoria colectiva a través de los sobrevivientes... hurga en la inmensa herida aún no cerrada de la Guerra Civil... un documento duradero

¹⁶³ MARIN, 2002: 6.

¹⁶⁴ CRUSELLS, 2002: 10.

con testimonios silenciados que perdonan pero no olvidan, un conjunto de experiencias individuales del pasado que forman parte de la historia colectiva del presente¹⁶⁵.

El filme, sereno y estudiado, impone una distancia con los entrevistados y le falta movimiento, pero es un testimonio invaluable. Los documentales españoles apelaban, entonces, como marca, a entrevistas, documentos oficiales públicos, extractos de otros documentales, mucho testimonio directo y casi nada de montaje.

Esto es así por un inusitado afán por la recuperación de la memoria... debido a que el franquismo les robó su historia y su pasado; por ello el peso a testigos, para la perspectiva en el tiempo, ofreciendo 'el punto de vista' sobre lo documentado... Una contribución a la necesaria labor de pedagogía histórica.¹⁶⁶

Javier Corcuera hará luego documentales que abandonan la línea inicial por otra humanista y solidaria, acerca de los Derechos Humanos en el mundo. **La espalda del mundo** (2000), es una denuncia con tres historias de seres en condiciones inhumanas: un niño peruano picapedrero, una mujer kurda encarcelada, un norteamericano condenado a pena de muerte. Las tres tienen un nexo en común: la falta de caridad y tres versiones del sufrimiento, como algo universal. **En el mundo a cada rato** (2004) compone cinco historias que abordan las cinco prioridades de UNICEF: educación de las niñas, desarrollo en la primera infancia, inmunización, lucha contra el SIDA y protección contra la discriminación y explotación. **Invierno en Bagdad** (2005) fue un manifiesto durísimo contra la guerra de Irak, con el río Tigris como personaje, con las consecuencias de la intervención americana en los niños. Y en **Invisibles** (2007) cinco directores homenajean a la ONG Médicos sin Fronteras, a través de historias que retratan a personas en medio de guerras y epidemias¹⁶⁷.

Julio Medem hizo el polémico **La pelota vasca, la piel contra la piedra** (2003), acerca de la situación del País Vasco, en la que relata la situación vasca, la historia del grupo terrorista ETA, los presos políticos, la represión estatal, el

¹⁶⁵ SÁEZ, 2002: 14.

¹⁶⁶ CATALÁ, CERDÁN y TORRES, 2001: XI-XII.

¹⁶⁷ Ciclo de documentales de Javier Corcuera. Centro Cultural España, Lima. Enero del 2008. Entrevista a Javier Corcuera. 11 de enero del 2008, Centro Cultural España, Lima.

bombardeo de Guernica, hasta el presente, un montaje denso que mezcla noticieros, películas anteriores, entrevistas; su contenido controvertido se hizo famoso: en una escena se pide el diálogo con ETA, cuando había un pacto político de rechazo a ello. Es un documental político comprometido. En cambio **Balseros** (2002), de Carlos Bosch y Joseph Doménech con guión del cineasta David Trueba, es una conservadora visión de la inmigración cubana por mar de 1994, exponiendo la travesía de siete cubanos desde que deciden embarcarse hasta que se instalan en EEUU.

Fernando Trueba hace **El milagro de Candeal** (2004), sobre el encuentro del gran pianista cubano Bebo Valdés con la ciudad brasileña de Salvador de Bahía, donde un músico lo lleva a la mágica favela de Candeal. Del mismo año es **Más allá de la alambrada** de Pau Vergara, documental histórico valenciano sobre los republicanos españoles deportados al campo nazi de exterminio de Mauthausen. Con testimonios de los sobrevivientes vemos el trágico destino tras la Guerra Civil. El maestro Saura hace **Iberia** (2005), sobre coreografías, entre el flamenco y la danza moderna. Y dos mujeres, Marta Arribas y Ana Pérez, hacen **El tren de la memoria** (2005), reportaje y montaje de archivo sobre la dura emigración de posguerra de los españoles como mano de obra a Alemania debido a las carencias del franquismo¹⁶⁸.

En resumen, el documentalismo español es aún más concreto al *recuperar la memoria histórica, utilizando el montaje como recurso estético y discursivo principal, combatiendo la manipulación y el olvido; logrando una reconstrucción del pasado y estableciendo una relación discursiva con el presente.*

e) **El documentalismo en Estados Unidos**

Tras el pionero Flaherty, las escuelas documentalistas estadounidenses nacieron en la época de Roosevelt bajo influencia de la escuela británica. Sus bases fueron sentadas por Paul Strand: un documentalismo de la vida social, la condición rural o los ocultos problemas sociales. Todo con escrupulosa investigación y clave

¹⁶⁸ Los últimos seis documentales citados, vistos en proyección en cine-club, en Youtube y en discos DVD comerciales informales.

realista desvinculada de Hollywood. Esas bases cristalizaron en 1934, con la cooperativa *Frontier Films*, surgida de la unión de los jóvenes del New York Kino con Paul Strand, que volvía de México donde hizo **Redes (The waves)** (1934). Con Leo Hurwitz, Strand hizo **Corazón de España** (1937) y **Native Land** (1942), “ensayo sobre la historia del país, el autoritarismo, la delincuencia organizada y el racismo con duras imágenes de montaje de noticiarios, archivos y ficción”¹⁶⁹.

En Estados Unidos se hicieron películas sobre la guerra civil española, pero los noticieros no transmitieron la internacionalización del conflicto, sólo las consecuencias, siendo neutrales frente a un conflicto lejano. Según Crusells, **Heart of Spain** (1937) de Herbert Kline, fue un testimonio contra la barbarie, producido por Frontier Films y la Canadian Committee to Aid Spain, y que se proyectó con éxito: narra la vida cotidiana en la retaguardia republicana, y las actividades del Instituto Hispano Canadiense de Transfusión de Sangre; debido al éxito, Frontier Films produjo **Return to life** (1938), de Henri Cartier-Bresson y guión de Kline, que registra la vida cotidiana, los bombardeos sobre Madrid, y el recojo de heridos por sanitarios internacionales. Kline y Cartier-Bresson también filmaron en España a la Brigada Lincoln, en el corto **With the Lincoln Battalion in Spain** (1938)¹⁷⁰.

El franquismo tuvo apoyo menor en Estados Unidos, pero según De Pablo, simpatizantes franquistas hicieron **Spain in arms** (1939), para círculos privados; Russell Palmer, presidente del grupo profranquista Peninsular News, produjo los dos únicos documentales en color de la guerra civil. **The War in Spain** (1938) es muda, con intertítulos y ordenación mediocre, sobre la toma de Bilbao y la frontera francesa¹⁷¹; **Defenders of the Faith** (1939) conserva su montaje original y sonido, sobre fines de 1937 y 1938¹⁷².

En Estados Unidos, un autor casi desconocido pero muy mencionado por sus obras, también casi olvidadas, es Pare Lorentz. **El arado que rompió las llanuras** (1936), muestra la erosión y la deforestación, y **El río** (1937) tiene definido el

¹⁶⁹ SALVAT, 1986: 660.

¹⁷⁰ CRUSELLS, 2006: 10-12.

¹⁷¹ PABLO, 2005: 278-290.

¹⁷² CRUSELLS, 2006: 13.

principio de llevarnos del nacimiento a la desembocadura de los ríos que llegan de las ciudades al océano, lo que Rabiger llama ‘documental de viaje’; son de las primeras películas ecológicas, con advertencias sobre los desastres ambientales y humanos, por lo que son considerados al mismo tiempo “documentales históricos, memorables por ser apasionados e impregnados de un sentido latente de denuncia de la injusticia”¹⁷³. En 1948 hizo **Nuremberg**, sobre los famosos juicios, “que por su objetividad y montaje irónico para una visión progresista, es también documental omnisciente”¹⁷⁴. Willard van Dyke y Ralph Steiner realizaron **The City** (1939), uno de los primeros largos sobre urbanismo. Al mismo tiempo *Frontier Films* decayó, al exigir la guerra un documentalismo patriótico.

El maestro holandés Joris Ivens había viajado a Estados Unidos, donde se vincula a su documentalismo, conoce a Flaherty y hace el documental demócrata **La electricidad y el campo** (1940), homenaje a la electrificación rural. Al empezar la guerra, este vínculo explica su siguiente documental, **Our Russian Front** (1941), propaganda de la amistad de Estados Unidos con la URSS en su lucha contra Alemania; no hubo problema en formar una asociación ruso-americana, Artkino USA, ni en usar a camarógrafos rusos. Era el programa del New Deal, obra meritoria que muestra ese breve periodo progresista.¹⁷⁵

Pero el mayor avance fue el vínculo entre Ivens y Frank Capra. Ivens hizo **Conoce a tu enemigo el Japón** (1943-44), producido por el ejército, en la serie documental **Why We Fight** (1941-1945), cuya dirección había sido confiada a Capra, y la dirigió durante toda la guerra: siete cortos que unían material de ambos bandos, crónica, montaje de material nuevo, reconstrucción e incluso escenas de filmes de ficción; resultan un documentalismo de alerta. John Ford hizo **La batalla de Midway** (1944); John Huston el corto **The battle of San Pietro** (1944), con duras escenas del frente italiano; y Louis de Rochemont la serie **The march of Time** (1937-43), “ejemplo de periodismo cinematográfico, donde la actualidad y la reconstrucción tienen intención dramática”¹⁷⁶. Tras la guerra, Huston hizo **Let there be light** (1947),

¹⁷³ RABIGER: 184-186.

¹⁷⁴ RABIGER: 177.

¹⁷⁵ KLINE, 1996: 107.

¹⁷⁶ MARTÍNEZ, 1995: 59-66.

registro y *film-encuesta* sobre soldados con traumas psicológicos de guerra, y conmovedores triunfos de superación.

Luego los herederos de Strand resurgieron. George Stoney hizo **All my babies** (1952), film-encuesta sobre la educación sanitaria. Lionel Rogosin, fiel defensor del ‘cinema-verité’ y a la vez de una interpretación personal de lo captado, hizo **On the Bowery** (1954), sobre los alcohólicos neoyorquinos. Por otro lado los *filmmakers* financiados por la Time Inc. aplicaron el *cinema-verité* a encuestas para la TV; su líder fue Richard Leacock, operador de Flaherty, radiografiando la sociedad de su país en **Primary** (1960), **Jane** (1963) y **Yanki no!** (1961). Mientras, los hermanos Maysles hacen el medimetro **The Beatles in EU** (1964) y crean el *cine directo*. Luego harán **Salesman** (1969), sobre los vendedores de biblias en Estados Unidos; y **Gimme Shelter** (1970), sombrío registro del concierto de los Rolling Stones desde el desenfado hasta la violencia; los dos últimos serían “documentales de proceso, cadenas de acontecimientos que conducen a un proceso... de una rama a otra, en varios relatos paralelos”¹⁷⁷.

Figura importante es Frederick Wiseman, documentalista riguroso e implacable que da una visión crítica clínica de la vida de su país: Las escuelas y las actitudes en preparación de los jóvenes para la democracia en **High school** (1968), los centros de salud pública en **Hospital** (1969), la policía en **Law and order** (1969), las comunidades religiosas en **Essene** (1972); y la seguridad social en **Welfare** (1975)¹⁷⁸. Debido a que muestran instituciones encerradas sobre sí mismas, para criticar a una escala más amplia la sociedad, son del tipo ‘ciudad amurallada’; su sombrío **Titicut Follies** (1967), registro de un asilo de criminales dementes, muestra el sistema institucional de los asilos, del tipo ‘documental de proceso’¹⁷⁹.

La revelación fue Bárbara Kopple, autora de **Harlan County USA** (1977), una crónica angustiada y progresiva de 14 meses de huelga minera, y que ganó el Oscar a mejor documental. Años después continuará con el tema: **El sueño americano**

¹⁷⁷ RABIGER: 183-184.

¹⁷⁸ SALVAT, 1986: 661.

¹⁷⁹ RABIGER: 184-185. Del último documental citado existe versión comercial.

(1990), registro descarnado sobre la lucha enconada de los obreros en una planta empacadora de carne.

A los documentales anteriores podemos considerarlos 'sociales'. El documental estrictamente político se inicia con Emilie de Antonio, quien desenmascaró al senador fascista Mc Carthy en **Point of order** (1964), y cuya mejor obra es **Vietnam in the Year of Pig** (1968). Luego hizo una sátira brillante del presidente en **Richard Nixon** (1971). Ejemplos de otra corriente política son **Righ on!** (1970) de Herbert Danska, film-poema sobre la miseria y la ira de las minorías raciales; **Manson** (1972) de Laurence Merrick; y **Attica** (1973) de Cinda Firestone, relato de la masacre tras el motín de la cárcel de ese nombre. La guerra de Vietnam generó **Winter soldiers** (1971), obra colectiva donde ex soldados acusan a los responsables del conflicto.¹⁸⁰

Entre los grupos militantes está *American Documentary Film* (1967-1973) y *Newsreel*, convertido en 1973 en *Third World Newsreel*, siempre con Robert Kramer a la cabeza. En **Ice** (1969) muestra las organizaciones revolucionarias de Estados Unidos. Con John Douglas hizo **Milestones** (1975) un balance en 3 horas de la década y de la generación "de protesta" ya envejecida y desengañada. Esta línea será seguida una década después, debido a la dura política internacional, por obras comprometidas. **El Salvador, otro Vietnam** (1981) de Glenn Silber, fue considerado por los cubanos el mejor documental sobre América Latina no hecho por un latinoamericano. **Cuando las montañas tiemblan** (1983) de Pamela Yates y Tom Sigel, sobre las guerrillas en Guatemala, fue narrado por Rigoberta Menchú. **Nicaragua, informe desde el frente** (1985) de Deborah Shaffer y Glenn Silber, era un reportaje político solidario con la lucha en ese país centroamericano. Y no podía faltar la visión de la izquierda norteamericana sobre la guerra española, en **The good fight** (1983) de Mary Dore, Noel Buckner y Sam Sills, sobre norteamericanos que lucharon en España.

Michael Moore (1954) es el último, el más conocido, cuya obra es fruto de la acumulación de las fuertes corrientes documentalistas de su país. Con lejanas referencias a Paul Strand, y clara influencia de Bárbara Kopple, Robert Kramer y

¹⁸⁰ SALVAT, 1986: 729.

sobre todo Frederick Wiseman, los films de Moore han superado el radicalismo de los años 70 y son más bien progresistas en sentido cívico, usando el cine comercial. Con un conocimiento de la industria, de los gustos del público de su país y de las debilidades del sistema, hace films progresistas en sentido norteamericano.

Su primera obra importante fue **Roger and me** (1989), ácido documental, hoy de culto, que narra la decisión del gerente general de General Motors en 1983 de cerrar la planta de la empresa de la ciudad de Flint, para reabrir en México con mano de obra local; y las consecuencias: desempleo, delincuencia, drogadicción; la muerte de la ciudad y la persecución del gerente por el propio Moore por todo el país, para tratar de llevarlo a Flint y mostrarle los resultados. Las mejores escenas son de los trabajadores desmantelando su planta con ciega confianza en el sistema y convicción de tener futuro por delante. Ya famoso, hizo **Bowling for Columbine** (2002), su segundo documental social, que critica el problema de la violencia en las escuelas norteamericanas a partir de la masacre en una escuela donde dos estudiantes mataron a 15 alumnos y maestros; el filme, que ganó el Oscar, explora la cultura del miedo y la pasión de los norteamericanos por las armas, y cómo la inseguridad civil es usada para mover la economía. Una comparación con Canadá muestra el lado turbio, pero poco analizado, de la responsabilidad política en el problema.

Su siguiente documental es político y más polémico, **Fahrenheit 9/11** (2003-2004), lo convirtió en el principal documentalista político, ganando en Cannes el 2004: la visión de Moore de la invasión a Irak en 2003. El filme muestra de manera subjetiva que Bush manipuló el atentado del 11 de setiembre para llevar a su país a una guerra que sería un negocio para los grupos de poder; una crítica a la personalidad de Bush, a la guerra, a los vínculos financieros con el capital saudita y a las posturas conservadoras de los gobernantes del país. Con menos espectáculo y más dureza, ataca todo el sistema político, manteniendo la acidez y la ironía. Y con **Sicko** (2007) demuestra ser excelente comunicador. Reportaje e investigación, pone el dedo donde el sistema está enfermo, en su precario sistema sanitario, donde el imperio termina pareciéndose a un país africano, con pacientes falleciendo en condiciones infrahumanas. Luego de *Bowling* y *Fahrenheit*, Moore presentó este film por adelantado por temor al embargo de taquilla, ya que viajó a Cuba y pidió que sus

médicos traten a unos bomberos sobrevivientes del 9/11¹⁸¹. Provocador, Moore sabe cómo crear un mensaje y una protesta como pocos: sus documentales circulan con mayor facilidad que las ideas de Chomsky u otros críticos, al tener conocimiento perfecto del cine comercial, de la industria, y de las debilidades del propio sistema.

Hablemos por último de un tipo de documental típico del cine anglosajón, el ecológico, referido al medio ambiente y su relación con el progreso material de la civilización.

Uno de los primeros fue **Baraka** (1992) de Ron Fricke. De la palabra árabe para ‘aliento de vida’, es un film de montaje, caótico, con ininterrumpidas escenas urbanas, rurales, volcánicas, desérticas, religiosas, bélicas; filmadas durante 14 meses en 24 países, mostrando el desarrollo de la Tierra, la diversidad del hombre y el impacto que produce; el único punto en común es la fotografía que enseña las maneras que tiene el ser humano de convivir con su entorno, con escenas de pozos de petróleo quemándose, selvas de Brasil, danzas indonesias, el caos de Nueva York o el Everest; sugiriendo, con sensaciones, la acción humana sobre su hábitat, sin diálogos. En cambio el documental canadiense **Manufactured Landscapes** (2006) de Jennifer Baichwal, es un reportaje biográfico sobre el fotógrafo Edward Burtynsky, quien viaja alrededor del mundo observando los cambios en los paisajes que son causados por la industria y el lado oscuro de los avances tecnológicos.

Brillante es **La verdad incómoda** (2006) de Davis Guggenheim, donde el ex vicepresidente norteamericano Al Gore muestra un preocupante retrato de la situación del planeta, debido al calentamiento global: la propuesta demuestra que en el cine se puede dar vuelta a las fórmulas más trilladas. Nada más convencional que una conferencia, pero funciona al lograr un equilibrio con el montaje y el objetivo pedagógico: la explicación científica convertida en un discurso atractivo. Mientras aquél es un documental humanista y científico, más comprometido es **The 11th Hour** (2007), de Nadia Connors y Leila Connors Petersen, que describe el desastre

¹⁸¹ El primero, en la televisión pública peruana en 1995, luego en disco comercial. Los tres últimos, vistos en versión comercial informal, bien traducida por los mexicanos.

ambiental, pero identifica responsables concretos: empresas, multinacionales, industrias; y ofrece acciones para restaurar el ecosistema¹⁸².

El 2007 fue fructífero en documentales ecológicos. **Tierra, la película de nuestro planeta** (2007), de la BBC y la Fundación Biodiversidad y Ford, tardó 5 años en realizarse y ofrece un retrato didáctico de nuestro planeta a lo largo de un año. El documentalismo francés respondió con tres obras sobre hombre y naturaleza. **The origins of AIDS** (2003) de Peter Chappell y Catherine Peix, es un duro registro francobelga de especulación científica sobre los posibles orígenes deliberados de la terrible enfermedad del SIDA; **The people migrateur** (2001) de Jacques Perrin es un extraordinario documental científico pero también naturalista sobre las aves migratorias y sus viajes de reproducción y anidamiento; y **La marcha del emperador** (2005) de Luc Jacquet es un registro detallado de la migración anual de los pingüinos emperador a través de cientos de kilómetros por la Antártida.

Podemos entonces considerar al documentalismo norteamericano *como un modelo de temática social, que apela a la ironía para lograr una representación subjetiva e individual de la realidad, como estrategia reflexiva.*

Vistos los documentalismos de Europa, de poca influencia en Latinoamérica, y de Estados Unidos, veamos, por último, el documentalismo en América Latina, un fenómeno cinematográfico extenso y fundamental en el Cine Documental.

3.3. EL CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

En América Latina es difícil percibir una mayor influencia del documentalismo europeo o el norteamericano. Pero el cine latinoamericano halla en el documental las mejores condiciones de expresión, aunque es muy grande la influencia externa de Hollywood sobre el cine de ficción. Sólo el documentalismo buscó un camino diferente, marcadamente social.

¹⁸² Los tres últimos, vistos en el Festival de Cine de Lima de 2007.

a) Brasil

Las primera proyecciones en Brasil fueron en Rio de Janeiro en 1896 industria cinematográfica brasileña comenzó en 1896, con las vistas hechas por los camarógrafos europeos; la primera filmación local fue un noticiero rodado en 1898 sobre la familia del presidente Prudente de Morais, y en 1900, el primer film extenso fue también un documental, sobre el viaje del presidente Campos a Argentina; “es la llamada *bela época* del cine brasileño, de 1908 a 1912, y dice mucho del cine de la época que uno de los primeros filmes de ficción brasileños, *El estrangulador* (1909) se basara en un crimen real”¹⁸³.

En la década de 1920 a 1930, lo más común eran los cortos que documentaban eventos locales, lo que se mantuvo hasta los años 40 y 50 cuando los cineastas brasileños toman el neorrealismo y el *cinema-verité* francés; así encararon problemas nacionales y procuraron un cine viable en condiciones de subdesarrollo, un cine crudo, austero y desmitificador; “ello dio paso al *Cinema Novo*, surgido en los años cincuenta como cine de ficción, pero con el complemento de un cine documental paralelo, que registraba la realidad social del país”¹⁸⁴.

De los medimétrajes líricos de Joaquim Pedro de Andrade **O mestre y O poeta** (1959), se pasó, con sentido crítico, además de con soberbio final social, a **Arraial do Cabo** (1960) de Paulo Cezar Saraceni, sobre una aldea de pescadores en la que se instala una fábrica contra la que hay que luchar; “**Cinco vezes favela** (1961-62) es igual de logrado, trabajo colectivo de cinco historias directas y realistas sobre la urbe brasileña”¹⁸⁵. De Andrade hizo luego **Garrincha** (1962) siguiendo el estilo francés, relacionando al personaje con su realidad social, y con el significado de los "héroes"; este legendario futbolista fue tema de muchos otros documentales. En cierta forma semejante es **Memória do Cangaço** (1965) de David Neves y Luis Sergio

¹⁸³ ELENA y DÍAZ LÓPEZ, 1999: 11-16.

¹⁸⁴ El *cinema novo* tuvo tres periodos: de 1960 a 1964 registró a los sectores sociales pobres, de 1964 a 1968 pasó al activismo político, y de 1968 a 1973 pasó a un simbolismo alegórico del pasado histórico brasileño debido a la censura del gobierno militar. ELENA y DÍAZ LÓPEZ: 124-127.

¹⁸⁵ PARANAGUA, 2003: 18-21.

Person, “sorprendente documento sobre los olvidados ‘bandoleros honorables’ que eran también vistos como héroes populares”¹⁸⁶.

Asimismo, hay que considerar brasileño el documental **A historia do Brasil** (1973-1975), de Glauber Rocha, fundador del *Cinema Novo*, pese a que lo dirigió en el exilio cubano. Es un extenso documental de montaje, “que pretende ser un análisis materialista y dialéctico de los tres últimos siglos del país, desde los puntos de vista socioeconómico y político, para desmitificar la historia oficial mostrando cómo el colonialismo político terminó engendrando el fascismo”.¹⁸⁷

Ya en el periodo de transición a la democracia, ocho documentales son representativos del esfuerzo por superar el tema de los conflictos sociales y del estilo fílmico ítalo-francés. **Hombre marcado para morir** (1984) de Eduardo Coutinho, sobre la problemática de los marginales; **Uaka** (1988) de Paula Gaitán, sobre el folklore urbano; y **Una avenida llamada Brasil** (1989) de Octavio Berra, homenaje a la urbe y sus problemas cotidianos¹⁸⁸.

Viva Sao Joao! (2002) de Andrucha Waddington, es un registro costumbrista de la festividad de San Juan en el nordeste, algo monótono, patrocinado por el cantante y ministro de cultura Gilberto Gil. Del mismo año es **Edificio Master**, segundo film de Coutinho, que conversa durante una semana con veintisiete habitantes de un edificio en Copacabana, resultando un variopinto testimonio costumbrista, y reflexión sobre el género documental mismo. **Peones** (2004), tercero de Coutinho, es un reportaje sobre antiguos trabajadores de la industria metalúrgica paulista, que tomaron parte en las huelgas de 1979 y 1980 pero permanecieron anónimos, y ahora hablan de sus orígenes, de su lucha sindical y los caminos que tomaron. Coutinho se convierte así en el más prolífico documentalista brasileño de las últimas décadas. Frente a él, Joao Moreira Salles es autor de dos films brillantes. **Entreatos** (2004) es el registro, desde dentro, de la campaña que llevó a Lula da Silva al poder en Brasil, mostrándolo más allá del discurso oficial; se prescinde de las

¹⁸⁶ SALVAT, 1986: 690.

¹⁸⁷ Ídem. Pág. 732. En sus textos y manifiestos cinematográficos, Glauber Rocha habla del *Cinema Novo* como movimiento de cine social y político, pero no hace referencia al documentalismo.

¹⁸⁸ GALIANO y CABALLERO, 1999: 13-22.

apariciones públicas de Lula para dar una visión personal del candidato y su entorno, con elevado humor. **Santiago** (2006) es el registro subjetivo, casi surreal, de los testimonios del personaje del mismo nombre, mayordomo retirado de la familia, que vive recluido en su departamento y guarda una surrealista historia erudita¹⁸⁹.

Hoy sin embargo mucho del cine documental brasileño está influenciado por la cada vez más poderosa televisión, en su forma y fondo.

b) Argentina

Argentina tuvo un precedente con el impulso de la escuela documentalista del pionero Fernando Birri, autor del corto de encuesta **Tire Die** (1958-59), sobre niños mendigos de los suburbios; del largometraje **Los inundados** (1961), y del documental de fotos fijas **La Pampa gringa** (1963). “Su *teoría del testimonio social* inspiró a documentalistas de toda Latinoamérica, con claras influencias de Joris Ivens y del *cinema-verité* francés”.¹⁹⁰

Siguiendo esta línea se hizo el documental más influyente de Latinoamérica, que inició todo un cine social y político, **La hora de los hornos** (1967-1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, miembros del grupo Cine Liberación. De cuatro horas y tres partes, es un *film-manifiesto*, revolucionario y a la vez histórico, un modelo de militancia del cine usado en colaboración con las luchas sociales, un *collage* de técnicas, incluidas fotos fijas, textos en fondo negro, montaje de noticieros de cine antiguos, trozos de otros filmes de documental y de ficción, entrevistas, arengas *en off* radicales pero no marxistas, llamados repetidos a la “segunda independencia”, y vagas referencias al peronismo; incluye escenas de la revolución cubana, del Che Guevara, y de la descolonización mundial. Su compromiso hizo del film un modelo a seguir, paradigma del cine político durante décadas.

¹⁸⁹ Los cinco últimos, vistos en el Festival de Cine de Lima de 2005 y 2006. Algunos, luego referidos en RUFINELLI, 2012: 14, 121 y 172.e

¹⁹⁰ GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO: 155.

Ambos directores buscaban una acción ideológica, izquierdista más que peronista, como lo mostraron en **Perón, la revolución justicialista** (1971), film de montaje de claro cariz propagandístico. Fue natural la aparición de grupos colectivos de documentalistas seguidores, y de obras parecidas como **Camino hacia la muerte del viejo Reales** (1971) de Gerardo Vallejo, o **Ya es tiempo de violencia** (1972) de Enrique Juárez, que a su vez hicieron surgir cortos documentales. Según Mestman y Peña, “fueron filmes de interpelación y de reconstrucción de la historia política, desde posturas políticas concretas y militantes, de agitación y de uso fugaz casi clandestino, típicamente argentinos, llamados ‘Cine militante de intervención política’ ”¹⁹¹.

Según Paranagua, el mejor representante de este documentalismo fue Raymundo Gleyzer, hijo de artistas activistas del Teatro Popular Judío, que dejó la carrera de Economía y entró a la Facultad de Cine en La Plata, y que en 1964 comenzó el periodo etnológico de su obra, con **El ciclo** y **La tierra quemada** (ambas de 1964) y **Ocurrido en Hualfín** (1965); su segundo periodo se inicia en 1965 cuando hace noticieros, y su búsqueda culmina en su formación marxista, pero alejado del Partido Comunista; de esta etapa son **Nuestras islas Malvinas** (1966), **Nota especial sobre Cuba** (1969) y **México, la revolución congelada** (1970)¹⁹². En 1972 con una crisis en su partido PRT y en el gremio de Trabajadores de la Cultura, Gleyzer entra en su tercera etapa: el corto sobre la masacre de Trelew, **Ni olvido ni perdón** (1973) sobre la conferencia de prensa de los fugados del penal en el aeropuerto, y **Me matan si no trabajo, si trabajo me matan** (1974), dura crítica al sindicalismo peronista.

Buscaba un cine que entretuviera y concientizara al mismo tiempo, con documentales estrictamente políticos. Al mismo tiempo nació el Frente Antiimperialista por el Socialismo, que se relacionó directamente con el proyecto de “Cine de Base”, creado para llevar el cine a los mismos protagonistas de sus documentales, los desposeídos. Fue una época de proyecciones y debates en Buenos Aires y provincias. El Cine de Base se expandió con la idea de crear una red nacional, y que funcionara también como distribuidora. La militancia de Raymundo creció, quería crear una cadena de salas en las villas.¹⁹³

¹⁹¹ MESTMAN y PEÑA, 2002: 4-10.

¹⁹² PARANAGUA: 51-53.

¹⁹³ MESTMAN y PEÑA: 9.

Por desgracia, su nombre era el símbolo de cine político militante, y la dictadura militar lo secuestró y desapareció en 1976. El documentalismo de largometraje desapareció casi por completo, hasta que se recuperó la democracia, en los años 80, cuando toman la postura de la recuperación de la memoria, de denuncia y “normalización”, sin dejar la profundidad y calidad que siempre caracterizó al cine argentino. **Permiso para pensar** (1989) de Eduardo Meilij fue un film de transición, requisitoria a la libertad de opinión y a la democratización; **Fútbol argentino** (1990) de Víctor Dínenzon, es un documental histórico sobre la historia del deporte en el país desde sus orígenes en el siglo XIX, utilizando material de archivo.

Los rubios (2003) de Albertina Carri, es no sólo el mejor documental del último periodo, sino el más polémico. Es cine sobre la memoria, sus posibilidades y sus límites; sobre la memoria de Carri acerca de sus padres, secuestrados y asesinados por la dictadura; la pérdida le da a la directora una herramienta extraordinaria, que usa con agudeza y subjetivismo, pero con intensidad, usando recursos experimentales, personalísimos y de difícil análisis, incluso proyectándose en una actriz como “trasunto” de ella misma.

El viejo maestro Solanas vuelve décadas después con **Memoria del saqueo** (2004), documental político de montaje, que une entrevistas, noticieros y reflexión, denunciando la permanente situación deplorable de Argentina por la crisis neoliberal y el despilfarro; pero a la vez la lucha del pueblo por su propia dignidad, pese a la corrupción política. Al año siguiente hace **La dignidad de los nadies**, al continuar la situación de los argentinos y su lucha, con duras historias de dignidad y resistencia¹⁹⁴.

Otro estilo tiene **Oscar** (2004) de Sergio Morkin, mezcla de *cinema-verité* y comedia de situaciones, registro de un taxista argentino, verdadero artista popular, que “interviene” con creatividad (de noche, usando pintura, herramientas) la publicidad urbana, generando un debate estético. **Copacabana** (2006) de Martín Rejtman es un reportaje, una mirada feliz, aunque con final triste, a la comunidad boliviana en Buenos Aires y los festejos de La Señora de Copacabana, que incluyen

¹⁹⁴ Los tres últimos citados, en versión comercial en DVD.

una prodigiosa escena de baile bajo la lluvia. **Cocalero** (2006) de Alejandro Landes es otro homenaje de los argentinos a Bolivia, esta vez una crónica lineal de unos días en la vida sindical de Evo Morales, luego presidente de su país¹⁹⁵.

c) Cuba

Hay que mencionar el salto cualitativo del documental cubano tras su revolución. La influencia lejana del documentalismo ruso, pero sobre todo del cine testimonial italiano y del *cinema-verité*), así como de Joris Ivens, forjaron un documentalismo particular:

Un cine que buscó la comunicación con el público a través de un lenguaje muy sencillo, vinculado siempre a los hechos reales; un cine cuyos defectos formales son compensados por el gran vigor y claridad de exposición informativa... y por su agresivo montaje.¹⁹⁶

Esas fueron las características del cine cubano, y de sus documentales. La obra que abrió el camino de este nuevo cine, fue incluso anterior a la misma revolución. **El Mégano** (1955) de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, denunció las inhumanas condiciones de vida y trabajo de los carboneros en Cuba antes de 1959, y desde el punto de vista temático es considerado el antecedente más importante del cine cubano posterior.

Ellos fueron los pioneros documentalistas de Cuba. García Espinosa fue Jefe de la Sección de Arte de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, donde hizo los primeros documentales de la Revolución: el guión de **Esta tierra nuestra** (1960) y **La Vivienda** (1959), sobre las diferencias, en cuanto a vivienda, que existían entre las clases sociales en La Habana. **Sexto aniversario** (1959) conmemoró el comienzo de la lucha revolucionaria, con la presencia de 500 mil campesinos invitados para conmemorar el aniversario del asalto al Cuartel Moncada. **Patria o Muerte** (1960),

¹⁹⁵ Los tres últimos, vistos en el Festival de Cine de Lima 2007. El último, también en versión DVD comercial.

¹⁹⁶ PARANAGUA: 101-104.

de Santiago Álvarez y Manuel Pérez Paredes, fue el primer documental cubano a color. Muchos años después, en 1998, hizo **Enredando sombras [Cien años de cine en América Latina y el Caribe]**, variado y cautivante documental sobre los orígenes y el desarrollo del cine en América Latina, en 90 minutos a color¹⁹⁷. Como teórico, la obra más conocida de García es *Por un cine imperfecto*.

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) es el otro cineasta pionero. En 1951 viaja a Roma para estudiar Cine, y graba su primer film en Roma con su futuro colega García Espinosa, con el que codirigió en 1955 *El Mégano*, lo mejor de la creación cubana en esa década. Con el triunfo de la Revolución, tras organizar la sección de cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, fundan el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Preocupado por los problemas derivados del neocolonialismo cultural, rechazó la perfección comercial y el cine de autor, proponiendo un cine como herramienta para el cambio.

El cine cubano, incluido el documental, tuvo la dificultad de carecer de recursos, por lo que la estética pasaba a ser secundaria, subordinada a la función social del documento. Gutiérrez Alea hizo **Esta tierra nuestra** (1959), sobre la tragedia del desalojo campesino en Cuba antes de la Revolución, y **Asamblea General** (1960), sobre la Concentración de ese año en que se aprobó la 1ª Declaración de La Habana; documento excepcional. **Muerte al invasor** (1961) dirigido y editado por Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, es un trabajo de solo 16 minutos, pero vital y urgente, sobre el ataque mercenario a Playa Girón en 1961¹⁹⁸.

Jorge Fraga hizo varios *semidocumentales* didácticos. El idílico **...y me hice maestro** (1961), emotivos 20 minutos sobre la capacitación de jóvenes en las montañas para ser maestros voluntarios; **La montaña nos une** (1961), sencillo registro sobre una muchacha que se prepara para maestra voluntaria, y escribe a su familia contándole sus impresiones; y **Escambray** (1961), junto a Santiago Álvarez: necesitó a los dos documentalistas para realizar este duro registro de 38 minutos sobre

¹⁹⁷ Vistos en Cine Clubes de San Marcos y otros, entre 1995 y el 2005. Luego en Internet. La misma información en SALVAT, 1986: 698; y en PARANAGUA: 111-120.

¹⁹⁸ GUTIERREZ ALEA, 1982: 43. EVORA, 1994: 9-14.

la lucha a los contrarrevolucionarios alzados en la zona. Años después Fraga hace **La nueva escuela** (1973), culminación de su obra, 90 minutos a color, frío análisis social y político de la revolución educacional en Cuba.

Otro documentalista de la primera hora fue Manuel Octavio Gómez (1934-1988), iniciado en el documentalismo cuando era solo asistente de Dirección en la Sección Fílmica del Ejército Rebelde. **Historia de una batalla** (1962) es un épico documental de media hora sobre la Campaña de Alfabetización que realizara un ejército de jóvenes, adolescentes y niños cubanos, armados con lápices, en 1961; también muestra los hechos políticos y sociales más importantes ocurridos en el país ese mismo año. **Una escuela en el campo** (1961) registró otras facetas del proceso de alfabetización: un grupo de niños de una granja enseña las primeras letras a unos adultos. Estos y otros documentales, además de aportar un nuevo lenguaje al cine cubano, ofrecieron fulgurantes visiones de su historia y una audaz exploración de los conflictos individuales y sociales.

Sin embargo, el documentalista cubano más conocido es Santiago Álvarez (1919-1998), autor de crónicas políticas, reportajes internacionales, cortos militantes e incluso aproximaciones a la cultura estadounidense. Fundador y director del Noticiero ICAIC Latinoamericano, su obra se destacó por el activo periodismo, el reflejo de importantes sucesos revolucionarios, *el genial uso del montaje y el empleo de la banda sonora como indisoluble de la acción dramática*. Defendía la importancia del periodismo cinematográfico como enriquecedor del documental, informando a partir de ideas de los acontecimientos.

Al igual que su maestro Joris Ivens, concebía cada documental como la fórmula, el medio, para descubrir algo nuevo, el laboratorio de movimientos, tonos, formas, contrastes y ritmos. Así, clasificó en la elite del cine-testimonio mundial, junto a Flaherty, Vertov o Chris Marker, entre los más descollantes realizadores de un arte que comenzó precisamente así: con los hermanos Lumiere abriendo el objetivo de la cámara frente a la realidad.¹⁹⁹

¹⁹⁹ RUFINELLI, 2012: 125.

Su obra empezó con **Ciclón** (1963), sobre el paso del ciclón Flora, mostrando trabajos de salvamento y evacuación, en 22 minutos que iniciaron una actividad testimonial *a medias cine de actualidades y documental*. Esto, con un lenguaje moderno y duro y perfecta sincronización de imágenes, es evidente en toda su obra. **Now** (1965) es un extraordinario montaje de noticieros y fotos de 6 minutos, sobre la lucha de los negros norteamericanos contra la discriminación racial, con la agresiva canción en inglés *Now* de Lena Horne. **Cerro Pelado** (1966) narra la peripecia de la delegación cubana a los X Juegos Deportivos Centroamericanos en Puerto Rico, que llega en el buque Cerro Pelado y defiende su derecho a competir, ganando el mayor número de medallas. **Golpeando en la selva** (1967) es un corto de compromiso sobre la guerrilla en Colombia, mediante entrevistas y fotos. **Hanoi, martes 13** (1967), gran esfuerzo documentalista, con estructura poética y narrativa, tuvo como texto párrafos de Martí de 1889, y muestra como luchó el pueblo vietnamita desde el primer día de los bombardeos a la capital. Sus dos siguientes obras analizan las figuras adversarias de la guerra de Vietnam. **L.B.J.** (1968), referida al presidente norteamericano Johnson, es una sátira y síntesis didáctica de la violencia en Estados Unidos; **79 primaveras** (1969) es un film-manifiesto de la lucha secular del pueblo vietnamita a través de la vida de Ho Chi Minh, con material de archivo.

Piedra sobre piedra (1970) es un extenso documental y reportaje, referido por cierto al terremoto de 1970 en el Perú, a la vez que una reflexión acerca de la miseria y sus consecuencias ante este desastre. **¿Cómo por qué y para qué se asesina a un general?** (1971) es el extenso título de un panfleto sobre la realización de un crimen en el que se explican los motivos y la forma en que se lleva a cabo el asesinato del Jefe de las Fuerzas Armadas de Chile para fomentar el caos y evitar la toma de posesión del presidente Allende. El tema chileno continuó en **El tigre saltó y mató... pero... morirá... morirá** (1973), film-testimonio de 15 minutos, sobre la lucha del pueblo chileno mediante la imagen del cantante Víctor Jara, asesinado por la Junta Fascista. Su primer largo documental fue **De América soy hijo y a ella me debo** (1972), y su última obra fue otro largo de bello título, **Abril de Vietnam en el Año del gato** (1975), sobre el pueblo vietnamita, su vida contemporánea y su arte; una obra en color de 120 minutos²⁰⁰.

²⁰⁰ Vistos en Cine Clubes de San Marcos y otros, entre 1995 y el 2005.

Es difícil encontrar otro autor tan peculiar, cronista militante de los procesos políticos más radicales; tildada a veces de panfletaria, su obra trasciende lo cinematográfico, comprometido con el proceso de su país. El documental cubano, pese a sus características positivas, o precisamente por ellas, es un modelo inadecuado a otros países, con tradiciones cinematográficas diferentes (o con ninguna). Es un *documental específicamente cubano* imposible de homologar a otros. Pero en otros países hicieron filmes que siguieron ese estilo.

d) Chile

Antes de los años 60, bajo influencia argentina, ya había florecido en Chile un cine reflejo de la realidad cotidiana, incluso con largos de ficción. La explosión brillante aunque corta, se produjo con el gobierno de Allende, de 1970 a 1973, pero el golpe de Estado terminó con este documentalismo, que produjo obras como **Ahora te vamos a llamar Hermano** (1971) de Raúl Ruiz, el largo **Compañero Presidente** (1971) de Miguel Littin, el reportaje **La odisea de los Andes** (1972-73) de Álvaro Covacevich, y la obra de Patricio Guzmán, el mejor de todos²⁰¹.

Guzmán empezó con el manifiesto **La tortura y otras formas de diálogo** (1968) y el crítico **El paraíso ortopédico** (1969), y con el triunfo de Allende en 1970, se puso al lado del régimen; ya era superior el documento **El primer año** (1971), sobre los primeros doce meses del gobierno, y luego hizo **La respuesta de octubre** (1972), film-encuesta sobre la gran huelga de ese año, usando un equipo reducido y camiones de proyección. Su obra cumbre es **La batalla de Chile**, hecha entre 1975 y 1979 con filmaciones de 1973. Sus tres partes, *La insurrección*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*, narran en casi 200 minutos las agresiones de la derecha desde el primer día del programa de reformas de Allende. “En 1977 editó *La Batalla de Chile II*, en cuyos 90 minutos narra los sucesos políticos previos al golpe militar. Hoy esta obra conjunta está considerada un clásico del documental político mundial”²⁰².

²⁰¹ SALVAT, 1986: 695.

²⁰² RUFINELLI, 2012: 149. La obra completa circuló primero en DVD, a partir de cintas de VHS en instituciones educativas. Hoy existe en DVD comercial.

Esta magna obra supera el documentalismo cubano y argentino, mostrando las acciones visibles del gobierno y los golpistas sin pretender darles dimensión, pero el impacto de las imágenes es suficiente para que el espectador busque una explicación y saque conclusiones.

Como en el cine de Eisenstein, Guzmán llega al concepto a través de la imagen, puesto que no se limita a presentarnos unos hechos reducidos a “Lo visible” sino que refresca la memoria histórica del espectador y lo induce a motivar su conciencia. Así, la película comienza con el bombardeo del Palacio y en un largo flashback ofrece la recuperación del tiempo histórico inmediato para comprender los hechos. Con un lenguaje que mezcla imágenes colectivas políticas con otras individuales en la calle, Guzmán construye un fresco, vibrante por la total implicación de la cámara²⁰³.

Es precisamente esta construcción de un relato vivo e inmediato lo que diferencia la obra de Guzmán de los panfletos políticos. Por otro lado la tecnología permitía imágenes y sonidos en la calle, permitiendo captar multitudes y la profundidad de los hechos:

Me di cuenta de que debajo de una primera realidad siempre existe una segunda realidad formada por hechos “invisibles” que es mucho más rica y difícil de filmar... cuando estallaba un conflicto, una huelga por ejemplo, la TV filmaba todo, pero nadie filmaba el proceso anterior: las reuniones sindicales que dieron origen a la huelga., los problemas que provocaron el conflicto y su seguimiento posterior que eran “invisibles” a los medios de comunicación convencionales²⁰⁴.

Exiliado en Francia, se alejó momentáneamente del tema en **La rosa de los vientos** (1980-82), en **El nombre de Dios** (1986-87), y de vuelta a Sudamérica, **La cruz del Sur** (1989-1992), que en 80 minutos describe las religiones en América Latina, sus ritos, su sincretismo y la Teología de la liberación. En Europa hizo un montaje tardío con toda su obra política anterior, **La memoria obstinada** (1997), donde regresa a los escenarios y los personajes de su documental de 1975. Su

²⁰³ CASANOVAS, 2002: 22.

²⁰⁴ Entrevista a Patricio Guzmán. 11 de octubre del 2005. Alianza Francesa.

siguiente obra, **El caso Pinochet** (1999-2000) es una crónica política de dos horas sobre el proceso judicial del dictador chileno en tres países, al ser detenido en 1998, un ejemplo de reportaje de denuncia y reclamo jurídico y político²⁰⁵.

Un montaje que cierra en parte su obra es **Salvador Allende** (2003), documental histórico de homenaje al presidente asesinado, revisión biográfica, ejemplo de film sobre estadistas y líderes políticos, hecho con apoyo europeo pero sin apoyo chileno; con su estilo personal, acompañando las imágenes con su voz *en off*, Guzmán dice que solo expresa su opinión, pero es más que una mirada a la biografía de Allende lanzada desde el presente²⁰⁶.

Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía. Allende marcó mi vida, el chileno más universal, no sería lo que soy si él no hubiera encarnado aquella utopía de un mundo más justo. Filmábamos ese sueño radiante con fervor. Pero se derribó una revolución democrática. Fueron años de aplastamiento de la memoria. Las ganas de volver a Allende son por razones históricas, pero también por su terrible actualidad.²⁰⁷

Guzmán considera que el documental, al trabajar con la realidad, es más eficiente para abordar la memoria, sabiendo que en Chile la memoria colectiva sigue dormida. La de Guzmán es una magnífica obra de investigación, montaje y contenido social, que documenta un momento histórico; su obra es fundamental además por su contenido testimonial y la tensión dramática lograda por medios cinematográficos.

Otros documentales chilenos deben citarse. Miguel Littín, en una de las más riesgosas experiencias del continente, filmó clandestinamente un reportaje de su país bajo la dictadura, **Acta General del Chile** (1986), cuyo proceso está parcialmente registrado en el texto de Gabriel García Márquez “Miguel Littín clandestino en Chile”. Ignacio Agüero, sin problema de censura porque “oficialmente” no es izquierdista, logra empero un film comprometido, **Cien niños esperando un tren** (1987), sobre un taller de cine que una profesora realiza en poblaciones marginadas

²⁰⁵ Vistos en el Ciclo de Patricio Guzmán, Alianza Francesa de Lima, 7-11 de octubre del 2005.

²⁰⁶ Visto en versión comercial distribuida por la Universidad mexicana de Guadalajara.

²⁰⁷ PULGAR, 2004: 6.

con niños pobres, que aprenden el fenómeno de la persistencia retiniana, el lenguaje del cine, construyen aparatos e incluso hablan de géneros²⁰⁸.

Citemos dos obras actuales, diferentes a la de Guzmán. **El tiempo que se queda** (2007) de José Torres Leiva es un semidocumental que registra la vida diaria en un psiquiátrico, a partir de actos cotidianos; aunque lo que documenta no se ve a simple vista: la soledad del país, el abandono de un sector social. En cambio, **Calle Santa Fe** (2007) de Carmen Castillo es un montaje de dos horas acerca de la muerte, en 1974, de Miguel Enríquez, jefe del MIR y de la resistencia contra la dictadura; es la narración militante de la vida del líder político, y de su compañera, que emprende un viaje crudo a los lugares del presente, a la memoria.

La extensa revisión del documentalismo latinoamericano nos revela que las escuelas argentina y chilena son las más importantes. Solanas con el montaje de archivo y la opinión política, logró un subgénero, el documental sociopolítico militante. Guzmán con el montaje de archivo y los testimonios políticos, logró monumentos documentales. Ambos forjaron un documentalismo comprometido, testimonial, para recuperar la memoria latinoamericana.

3.4. UN NUEVO CINE DOCUMENTAL EN EL MUNDO

Tenemos así, una visión de la producción documental de Europa, EEUU y Latinoamérica. En resumen, hemos visto que los primeros documentalistas pioneros hicieron obras con pocos recursos, registrando la realidad, lo que consideraban *la verdad*, que no podía quedar al margen del cine; dichas obras, concretas en el tiempo, no fueron concebidas para el debate, sólo para divulgación, y son vigentes como ejemplos que generaron sucesivas experiencias.

Lumière y Méliès realizaron una captura estática de imágenes, con narrativa lineal; Flaherty inauguró el cine etnográfico, el registro del Otro, con el *guión*, la *observación participante* y la investigación; el ruso Dziga Vertov puso el futurismo

²⁰⁸ GALIANO y CABALLERO: 19 y 51.

modernista al servicio de la revolución rusa con un uso masivo del *montaje*; y la Escuela Británica, con Grierson a la cabeza, implicó un modelo *cívico y ciudadano*, de diálogo entre público y autoridades; corriente que pasaría a Estados Unidos y a otras escuelas documentales nacionales.

Buñuel desde la vanguardia surrealista propuso el *film-manifiesto* de agitación política, tras Jean Vigo, representante de la vanguardia social. Con estos aportes, y habiendo pasado al largometraje, la figura que puso al documental en el siglo XX fue Joris Ivens, redefiniendo el *documental de reportaje social* comprometido; rusos y franceses compartieron la idea, y fruto de ello es el *cinema-verité*, un estilo y escuela documentalista, de la verdad cotidiana directa. El documental pasó a ser así el registro de un aspecto de la realidad, sin reconstruirlo, para obtener su esencia en largos con montaje y guión. El documentalismo español, tardío, se rige en cambio por la recuperación de la memoria histórica. Todos estos cineastas desarrollaron las bases del documental moderno: registrar un aspecto de la realidad y obtener su esencia didáctica. Por ello, algunos de los mejores documentales son sociopolíticos.

Y el documentalismo latinoamericano es un universo de obras de compromiso y lucha social, donde el cine -y no sólo el documental- ha sido herramienta de lucha y testimonio de las desigualdades; de ahí son algunos de los mejores documentales del siglo XX, sociales y políticos, porque contienen elementos críticos de discusión que pueden plantear progresivas experiencias y resultados, en mayor grado que otros subgéneros. La realidad latinoamericana planteó además documentales de reflexión y de memoria colectiva. Los films españoles y argentinos son ejemplos de documentales que hacen pedagogía histórica. El *documentalismo latinoamericano* debe verse para poder aproximarnos al documental peruano.

Veamos ahora un cuadro con los aportes de las corrientes documentales mundiales mencionadas, y la significación teórica de cada corriente. Constituyen los logros del documentalismo mundial, frente al cual finalmente estudiamos el cine documental peruano:

CUADRO 2

APORTES Y CORRIENTES DOCUMENTALISTAS EN EL MUNDO

Documentalista	Documental	Aporte	Subgénero	Significación teórica
Robert Flaherty (1884-1951)	<i>Nanuk del norte</i> (1920-22)	- Investigación - Observación participante - Guión	Film etnográfico	Narración y construcción del Otro. Inicio del documentalismo etnográfico.
Dziga Vertov (1896-1954)	<i>Cine-Ojo</i> (1925) <i>El hombre de la cámara</i> (1929)	Montaje, para un <i>Cine-ojo</i> y <i>Cine-verdad</i>	Film de montaje	Constructivismo visual y futurismo para la construcción de la realidad.
John Grierson (1898-1972)	<i>Drifters</i> (1929)	- Investigación - montaje - Análisis para una función cívica - Diálogo ciudadano	Film- encuesta Define el Documental	Modelo documental clásico, luego influye en el documentalismo norteamericano. Lo social entre tradición y modernidad. Formación de documentalismos nacionales.
Jean Vigo (1905-1934)	<i>A propos de Nice</i> (1930)	Análisis crítico	Define el cine social	Documentalismo crítico de raíz social, desde la vanguardia social francesa.
Luis Buñuel (1900-1983)	<i>Las Hurdes, tierra sin pan</i> (1932)	Uso del surrealismo	Film-manifiesto (surrealista)	Documentalismo testimonial de raíz política, giro social desde la vanguardia.
Joris Ivens (1898-1989)	<i>Zuidersee</i> (1930) <i>The Spanish Earth</i> (1937) <i>La canción de los ríos</i> (1954) <i>Le ciel, la terre ;</i> <i>Paralel 17 ;</i> (1965-1969)	- Investigación social. - Compromiso humanista. - Análisis, - montaje - Cine para concientización	Reportaje documental de largometraje	Documentalismo social comprometido. Humanismo y militancia. Lo social entre la tradición y la modernidad.

Alain Resnais (1922-2014)	<i>Noche y niebla</i> (1955)	Montaje de archivos y noticieros	Documental histórico	Subjetividad y replanteamiento del montaje.
Frederic Rossif (1922-1990)	<i>Morir en Madrid</i> (1962)	Montaje de archivos y noticieros	Documental político	Relación entre pasado, presente y memoria en la reconstrucción y recuperación de la memoria histórica, junto al documental español.
Jean Rouch (1917-2004)	<i>Yo, un Negro</i> (1958) <i>Crónica de un verano</i> (1961)	<i>Cinema-verité</i> , de observación directa	Nuevo documental etnográfico	Re-construcción del Otro, en la representación de otras culturas.
Fernando Solanas (n. 1936)	<i>La hora de los hornos</i> (1966- 68)	- Montaje de archivo - Opinión	Documental socio- político Militante	Documentalismo comprometido, como testimonio y herramienta de estudio para el análisis sociopolítico y la recuperación de la memoria latinoamericana.
Patricio Guzmán (n. 1941)	<i>La batalla de Chile</i> (1975- 79) <i>La memoria obstinada</i> (1997)	- Montaje de archivo - Uso de testimonios. - Opinión.	Documental histórico- social	

Fuente: GUEVARA, 2008; y elaboración del autor

En el siguiente capítulo desarrollamos nuestro tema principal, el proceso histórico y temático de los documentales peruanos, aplicando el mismo enfoque hecho para Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Se divide en periodos históricos básicos y es la muestra de nuestro *corpus* principal.

IV

EL CINE DOCUMENTAL PERUANO

Tomando en cuenta los conceptos vistos en el capítulo II, y las escuelas y corrientes documentalistas mundiales vistas en el capítulo III, hacemos a continuación la exploración de las películas del cine documental peruano en sus etapas principales, para aplicarles nuestros instrumentos y realizar nuestro análisis comparativo principal.

4.1. LOS NOTICIARIOS ARISTOCRÁTICOS

El 2 de enero de 1897 se realizó la primera función pública de cine en el Perú, con un aparato Vitascope de Edison, asistiendo el Presidente Piérola, ministros e invitados. “Dos días después el cine fue mostrado al público. Un mes después, el 2 de febrero, los enviados del francés Lumiere trajeron el Cinematógrafo a Lima”²⁰⁹.

Los espectadores eran hijos de la prodigalidad y la oligarquía, sobrevivientes de la guerra civil que enfrentó al militarismo con las montoneras, la elite criolla a cuyo predominio conservador Basadre llamó ‘República Aristocrática’, donde el cinco por ciento de la población tenía derecho al voto. Miraban a Europa, y por tanto,

Acogieron en Lima a un curioso aparato, encarnación de la modernidad y la pujanza burguesas... el país se convirtió en un mercado abierto para empresarios itinerantes y aparatos de proyección; etapa del cine feriante, nómada, que duró hasta 1907²¹⁰.

Las proyecciones eran de vistas filmadas en el extranjero. Las primeras filmadas en el Perú fueron tres vistas de algún anónimo operador, proyectadas en abril de 1899 en el teatro Politeama: *La Catedral de Lima*, *Camino a La Oroya* y *Chanchamayo*. Subsiste la duda sobre si las filmó un operador de Lumiere y luego

²⁰⁹ BEDOYA, 1992: 23-24.

²¹⁰ BEDOYA, 1992: 25-26.

arrendadas. Hubo que esperar a 1904, cuando el empresario español José Pont, exhibidor itinerante, rodó en 1904 *La salida de misa de la iglesia de San Pedro*, sobre Lima, además de vistas de lugares de costumbres de Lima y Arequipa, proyectadas con éxito, como las vistas de las exequias del Presidente Candamo. Según Bedoya, son las primeras filmadas en el Perú de autor identificado, pero otras fueron de operadores ambulantes, en exhibiciones desapercibidas, con el cine como curiosidad infrecuente, entretenimiento de barraca, no registrado en la prensa²¹¹.

1908 es un año clave, porque con las carpas de exhibición el cine dejaba de ser un espectáculo transitorio, con el proyector el público esperaba estrenos y cambios de estas películas de vistas, y empieza la producción regular de cintas *informativas*. De 1908 fue la *Película de la Corporación en la ceremonia ofrecida para celebrar al Papa*, vistas filmadas en la Catedral de Lima; *Corridos de toros en Lima*; y *Vendedor de El Comercio*²¹². La exhibición en carpas declinó con las salas de material noble y las empresas: de 1908 es la Empresa del Cinema Teatro, ECT (convertida en 1915 en Empresa de Teatros y Cinemas) y de 1911 la Compañía Internacional Cinematográfica, CIC.

Por otro lado, la empresa francesa Pathé instaló sus equipos en una carpa de la Plaza San Martín, para registrar imágenes locales: *Un domingo en Lima*, *Salida de la misa de Santo Domingo*, *El Presidente Leguía en las carreras*, *Vendedor de El Comercio*, *Un baile nacional en Cantagallo*. “Pathé repetía la experiencia de Pont, pero logrando continuidad en la producción de cortos documentales. Y la Empresa de Cine Gaumont, agencia local de una matriz francesa, registró desde 1909 vistas limeñas, que acompañaban las exhibiciones”²¹³.

Con estas empresas se inició la producción regular de imágenes de sucesos nacionales de actualidad filmadas en el país, agregadas a las cintas extranjeras. Se impusieron así dos vertientes, la informativa-periodística y la meramente ilustrativa,

²¹¹ BEDOYA, 1992: 29-30 y 75. BEDOYA, 1997: 16.

²¹² BEDOYA, 1992: 31.

²¹³ BEDOYA, 1997: 16.

de crónicas; siempre con operadores anónimos. Pero por sobre todo, son vistas e imágenes que no pasan de ser *noticieros*, *aun no son películas documentales*.

Son, entonces, noticieros de y para la oligarquía criolla urbana de la capital. Eso se percibe, en cierta forma, de los títulos. El camarógrafo de la ECT Jorge Goitzolo filmó en 1909 *Efectos que produciría la repetición de los sucesos del 29 de mayo estando el ejército en una revista en la Plaza Bolognesi*, sobre el secuestro del Presidente Leguía por pierolistas; Bedoya añade que de 1910 es *La Jura de la Bandera, Ejercicio de fuego de los grandes cañones y Las maniobras y simulacros de combate de Diciembre de 1910 en Chorrillos*; y de 1912 es la coloreada *Los centauros peruanos*, de diez minutos, de ejercicios ecuestres²¹⁴.

Como vemos, el género empezó entre 1899 y 1908, con los primeros empresarios exhibidores y sus registros fotográficos, pero ***dos son los primeros documentales*** de largometraje registrados en los diarios, y que agregaron realismo e inmediatez a esos registros. El interés de importadores y exhibidores en producir documentales se explica por el desarrollo del negocio del cine:

La necesidad de dar programaciones regulares a las nuevas salas exigió rodar filmes nacionales, y por ello de la asociación entre la exhibición y la producción surgieron, entre 1909 y 1919, **vistas** que diseñaron una crónica urbana, cumpliendo este cine una función informativa²¹⁵.

Resaltemos ese hecho: a falta de cine argumental, fue el documental el que trazó la imagen cinematográfica de la sociedad.

El primer documental que analizamos es **Viaje al interior del Perú**, crónica en cinco partes producido por la Peruvian Corporation, con cámara de C. Chester, exhibida en octubre de 1910, dos horas de un viaje de ida y regreso a la sierra central y ceja de selva peruana en el Ferrocarril del Centro, con vistas de Oroya, Tarma, Huancayo, Chanchamayo, Perené y Pasco; del género de “reportaje geográfico”. La

²¹⁴ BEDOYA, 1992: 35.

²¹⁵ BEDOYA, 1992: 37.

compañía administraba la deuda externa y gestionaba los ferrocarriles peruanos, y quiso promover su concesión vial filmando paisajes peruanos para exhibirlos ante auditorio inglés, como lo dijo la publicidad de lanzamiento; “superó en ambición y metraje todas las cintas previas, de acuerdo con los patrones del filme de exploración geográfica, de vasta producción en esa época, y su duración justificó su estreno en sesiones especiales muy anunciadas en la prensa”²¹⁶.

Pasan el puerto del Callao, los caminos a Tamboraque, todas las estaciones y maravillas de esa obra monumental de ingeniería hasta el punto más culminante de Galera... Pueblos y costumbres, curiosidades y bellezas, todo reproducido con fidelidad y gusto artístico: indios, campos de trigo, puentes colgantes, los célebres campos de las montañas y los surcadores de ríos²¹⁷.

El análisis de este documental, el primero a partir del cual aplicamos nuestra Guía de Contenido y lenguaje [ver página 15] nos muestra un film de tema geográfico, de planos exclusivamente generales, ángulos normales y un modesto travelling involuntario al filmarse simplemente desde el interior del vagón del ferrocarril el paisaje externo.

El otro film, también exhibido solo un día de octubre de 1910, es **El Gran Te Deum del Viernes Santo de 1910 en la Catedral de Lima**, del mismo C. Chester pero ahora producido por la Empresa del Cinema Teatro; se conoce porque la Empresa decidió exhibirla como film central de una función pública²¹⁸. Es un film no geográfico sino de costumbres, ya que entendemos el ritual católico como un costumbre; un film basado en planos conjuntos y generales del interior y exterior de la Catedral, en ángulo normal y sin ningún travelling, aunque hay algunos paneos.

En 1911 solo hay un registro importante, **Las Maniobras de la Escuela Militar de Chorrillos**, producido por la Empresa del Cinema Teatro, ahora filmado por Jorge Goitzolo, noticiero extenso sobre las maniobras militares hechas por oficiales y cadetes de la Escuela Militar en la clausura del año académico. La ECT,

²¹⁶ BEDOYA, 1992: 77. BEDOYA, 1997: 15-16.

²¹⁷ *La Prensa*, 6 de octubre de 1910.

²¹⁸ BEDOYA, 1997: 16.

fundada en 1908 por miembros del Partido Civil y accionistas de *El Diario*, órgano de apoyo a la candidatura de Leguía ese año; según Bedoya, una “burguesía cinematográfica” que echó a andar el cine en el país porque esta empresa construyó la primera sala de material noble, dominó durante dos décadas el mercado nacional, fue la principal importadora de películas, formó un circuito en todo el país e impulsó una amplia labor de producción de documentales de diverso género –ejercicios militares, crónicas urbanas, actualidades, reportajes, recorridos turísticos. “Goitizolo, fotógrafo oficial de la empresa, fue personaje clave del cine peruano al ser el documentalista por excelencia de esta fase inicial del cine peruano”²¹⁹.

Este “documental” no sería ni geográfico ni costumbrista, sino solamente informativo; y pudo haber tenido el lenguaje estándar de la época en el país, de planos medios y conjuntos, ángulo normal y paneo como único movimiento.

La Semana Santa en Lima ya es de 1912, también producido por la ECT y filmado por Goitizolo, un reportaje de las actividades de la Semana Santa de 1912, con detalles de las estaciones en las iglesias de Lima, asistencia oficial a los actos religiosos, la Parada Militar y las calles durante la romería por los templos. “Se admira la romería de los limeños, visitando los monumentos, la Parada Militar y la asistencia oficial a la Catedral”²²⁰.

Este otro filme de Goitizolo, de mayor extensión que la habitual y exhibida como función central, formó parte de las vistas “tomadas del natural” que movilizó a la oligarquía para verse a sí misma, actuando sus propios roles sociales en una época en la que, según Bedoya, el cine cambiaba costumbres y ya reflejaba la división social en salas para la clase alta y cinemas populares²²¹. En 1911, por la inauguración de la carpa del Cinema Teatro en Barranco, la prensa testimonió el cambio de rutina:

La afición por los cines va tomando carácter epidémico... no hay calle ni plaza que no ofrezca uno de estos espectáculos, no siendo nada extraño que pronto los veamos hasta

²¹⁹ BEDOYA, 1997: 17.

²²⁰ *La Prensa*, 22 abril 1912.

²²¹ BEDOYA, 1997: 18-19.

en el San Cristóbal. Privar a Lima de los cinemas sería como suprimirle el alumbrado, Se ha convertido en una necesidad de primer orden²²².

¿Qué veía el público, y qué espectador se formaba? Hay una caracterización del perfil de ese nuevo espectador, de sus modales y apetencias, en una extensa pero necesaria cita:

La pasión por el espectáculo cinematográfico, no tiene trazas de acabar nunca en Lima... apenas hay vecino que no vaya al espectáculo una vez por semana... hay casas donde quizás sólo se compran los diarios por ver los avisos de los cines... Hay aficionados de varias clases que podrían ser divididos en grupos. Descontando a los que van por simple curiosidad, o por matar el tiempo, lo hay que van por ver cintas emocionantes, trágicas... los hay que asisten por las películas policiales... las películas cómicas también tienen sus habitués... y hay por último los que aceptan todo, los mixtos... ¡Oh, la afición al cine! Está matando a los demás espectáculos poco a poco. Antes las parejas de enamorados solían encontrarse dando vueltas en los tranvías, ahora es más cómodo citarse en los cines. Aún más, los cines le hacen competencia hasta a la iglesia²²³.

Ese extenso film para proyección principal era entonces un documental de género costumbrista, pero también informativo, que usaba, como indican nuestra Guía, planos enteros y conjuntos, ángulo normal y paneo como único movimiento; como los dos anteriores, muy tradicional y estático.

La Corrida de Toros del 3 de marzo de 1912 fue producido por la Compañía Internacional Cinematográfica, y exhibida el 9 de marzo de 1912, sobre la corrida de ese día, filmada por el español Juan Armengol por encargo de la CIC para satisfacer la preferencia fílmica por cintas de toros; el primer film taurino en Lima fue de 1898, y su apogeo fue en 1902 cuando “un noticiero taurino exacerbó los ánimos del público”²²⁴. Empezó así en el cine el registro de hechos presentados como espectáculo. Hasta entonces, la información se basaba en el relato oral. Armengol y

²²² *La Prensa*, 27 de junio 1912.

²²³ *La Prensa*, 2 enero 1912.

²²⁴ *El Tiempo*, 7 de mayo 1902.

la CIC se decidieron a nacionalizar el género taurino, convirtiendo las vistas filmadas el 3 de marzo en un filme largo para función central²²⁵.

Como otros noticieros cinematográficos de tema taurino, a los planos entero y conjunto de siempre se añade por primera vez de manera involuntaria el ángulo *picado*, pero el único movimiento de cámara sigue siendo el paneo. Por el tema, es un film costumbrista –consideraremos el tema taurino como una costumbre- pero también informativo.

El mismo 3 de marzo de 1912, por cierto, la ECT presentó en función nocturna un corto sobre la misma corrida, filmado por Goitzolo, y de título igual al largo de Armengol.

En la noche de ayer el público asistente a los locales de la Empresa del Cinema Teatro fue gratamente sorprendido con una espléndida película de la corrida de toros de la tarde de ayer. Grato es dejar constancia de este récord que ha batido la empresa, presentando una película a las cuatro horas del acontecimiento²²⁶.

También producción de la CIC con cámara de Armengol es **Un viaje por el sur del Perú y parte de Bolivia**, documental en nueve partes exhibido en setiembre de 1912. Mostraba “el embarque de pasajeros en el puerto de Mollendo, la salida de trenes para Arequipa, las calles de Arequipa y su catedral; el viaje en ferrocarril a Puno, y un paseo en vapor por el Titicaca”; vistas panorámicas de las ruinas de Tiahuanaco, y de las islas del Sol y de la Luna; bailes folklóricos de Bolivia; y vistas del ferrocarril de El Alto a La Paz²²⁷.

Aunque es una dilatada crónica de viaje, emparentada en género y estilo con el documental de Chester de dos años antes, tuvo duración mayor a lo común y se exhibió como programa central en una única función²²⁸; sin embargo es un retroceso temático y estético: abandona el registro informativo e incluso el costumbrista, y

²²⁵ BEDOYA, 1997: 21-22.

²²⁶ *La Prensa*, 4 de marzo de 1912.

²²⁷ Según *La Prensa*, 9 y 11 de setiembre de 1912.

²²⁸ BEDOYA, 1997: 23.

vuelve al tema exclusivamente geográfico, por lo que otra vez tiene plano general – del paisaje- y aunque hay ángulo normal, el movimiento es el travelling involuntario, por la colocación de la cámara dentro del ferrocarril en movimiento.

Por último tenemos dos filmes documentales el año 1913. El primero es **Revista de la Compañía Internacional Cinematográfica**, producido por esta empresa, con cámara de Fernando Lund, y exhibido el 2 de mayo de 1913: mostraba un fiesta en los baños de Barranco, el agasajo de los amigos políticos de Manuel Químper en el restaurante del Parque Zoológico, una manifestación obrera en honor de la diputación de su candidato Espinoza, un almuerzo en el Grand Hotel, la fiesta agrícola en la hacienda Chacra Cerro, y detalles de las últimas elecciones políticas.

Cine Journal. Hoy en el cine teatro se estrenará la primera película nacional en forma de revista, como se hace en Europa. En esta película, obra de nuestro colaborador gráfico Lund, se ve con todo detalle los últimos acontecimientos. Es de larga duración y por constituir una verdadera novedad para nuestros públicos el Cine Teatro habrá de verse concurridísimo²²⁹.

La CIC lo denominó *Cine journal* o noticiario fílmico a la manera de las empresas europeas, parecido al semanario fílmico de la ECT *Revista del Cinema Teatro*, de 1910, luego revista Nacional, de corta duración; la primera edición de la *Revista de la CIC* se programó como película central, pero por desgracia eso no ocurrió con las ediciones sucesivas, ajustadas al formato de “complemento”²³⁰.

Pese a su larga duración, este film tiene preponderancia de planos conjuntos y generales, sin planos medios; además de tener solo ángulo normal, y el paneo como único movimiento.

Finalmente, **Peruanos en París** fue un extenso documental también producido por la CIC, exhibido en Lima en setiembre y octubre de 1913. La idea de la CIC fue registrar a la extensa comunidad peruana en la capital francesa, por lo que contrató a

²²⁹ *La Crónica*, 2 de mayo de 1913.

²³⁰ BEDOYA, 1997: 26.

Jorge Otayza, fotógrafo peruano radicado en París, para registrar a los peruanos residentes y visitantes de la capital francesa, filmados en sus rutinas sociales o desarrollando sus actividades profesionales. Según Bedoya, a partir de la prensa de la época, el film tuvo ocho partes, exhibidas en dos jornadas: *París íntimo*, muestra una charla de limeños sobre el terruño, maniobras militares en Versalles, el capitán peruano Aguilar, los médicos peruanos Mayorga, Caravedo y Lorente en el Jardín de Luxemburgo; el aviador Ramos, y otros estudiantes peruanos; *El 28 de julio en París*, muestra al “astronauta” (sic) peruano Ignacio Ramos en el Aeroclub de Francia, y pilotando un dirigible; “las instrucciones de profesores y constructores de motores; las pruebas, vuelo y descenso de Ramos; el banquete en el restaurante ‘Chez Laurent’ en celebración del aniversario del Perú, por el coronel Abril; el discurso de José Payán y el himno nacional cantado por el peruano Carlos Cáceres”²³¹.

En concordancia con el trabajo que debió representar el registro fílmico de todo esto en Europa, y a su ambiciosa temática, este film usa primeros planos, además de los enteros y conjuntos; ángulo normal pero además novedosos contrapicados; y paneos acompañados de travellings.

Luego, aunque continuaron los noticieros de cortometraje, crónicas menores de muy poca duración, se detuvo la producción de largometrajes peruanos. La Primera Guerra Mundial trastornó el espectáculo, se perdió el mercado europeo, y un proceso inflacionario entre 1913 y 1918 afectó la asistencia. El negocio fílmico se mantuvo con “seriales”, largometrajes extranjeros con trama dividida en episodios; y con *features* norteamericanas, también de larga duración. Su presencia perjudicó la producción nacional, al copar los turnos de programación y no admitir complementos, como documentales o reportajes locales.

Es decir, llega el cine norteamericano pero no de otros países, y en cine documental solo se aplicó la corriente francesa de Lumiere, copiada sin otros elementos. Es seguro que no se conoció el material de los fotógrafos de Brighton, que vimos en nuestro subcapítulo 3.1. De 1914 a 1919, según Bedoya, desaparece la

²³¹ BEDOYA, 1997: 30.

producción local de filmes, que solo se recuperó con el afán publicitario del segundo gobierno de Leguía, iniciado en 1919²³².

4.2. LOS DOCUMENTALES DEL ONCENIO

El cine había cumplido una función informativa, y debido a la falta de un cine argumental o de ficción, fue el noticiero el que trazó la imagen cinematográfica de la sociedad: eso quedó claro durante el gobierno de Leguía, donde hubo muchos cortos informativos, y por lo menos *quince* extensos largos documentales entre 1921 y 1930.

El Oriente Peruano fue un documental exhibido en mayo de 1921, producido por el empresario cauchero peruano Julio César Arana, que exportaba desde Iquitos a Europa y Estados Unidos; pionero en zonas inexploradas, aprovechó la ausencia del Estado instalando su empresa Peruvian Amazon Rubber Company. Abusivo y explotador, también creía que en la selva podía desarrollarse el futuro industrial del país, y persuadido de que con el cine podría atraer inversiones, y difundir una versión positiva de su empresa, creó la Amazonian Film Corporation, y con camarógrafos desconocidos hizo este extenso film de 90 minutos dividido nada menos que en 53 partes²³³.

El film contenía vistas sobre el adelanto de la ciudad de Iquitos, las costumbres típicas de los aborígenes, la flotilla fluvial peruana y las modalidades de navegación en los ríos.

Se aprecia en la película de una hora y media de duración, los progresos de la civilización en las tribus de nuestra selva, y el estado floreciente de la ciudad de Iquitos. Los grandes ríos de Oriente, las hermosas haciendas en las que trabaja la indiada de distintas tribus ya civilizadas; todo el conjunto de la película cautivará el espectador más exigente. También se admiran las originales y diversas costumbres de los indios²³⁴.

²³² BEDOYA, 1997: 31.

²³³ BEDOYA, 1997: 32.

²³⁴ *La Prensa*, 23 de mayo de 1921.

Este documental, proyecto personal del magnate, se hizo, según la Guía de contenido y lenguaje, planos conjuntos y planos generales, con ausencia de primeros o medios planos. Hay predominio del ángulo normal, aunque algún contrapicado, y tanto paneo como travelling al filmar en los ríos desde los botes. Este film fue reestrenado doce años después, en 1933, durante el conflicto con Colombia, como prueba de que los territorios amazónicos en disputa siempre habían sido peruanos. La prensa se hizo eco del reestreno: “Comprobaréis que peruanos son los aviones que cruzan el cielo de Oriente y peruanas las naves que surcan sus ríos; peruanas sus industrias y su comercio, peruanos los capitales allí invertidos, peruanos sus habitantes aborígenes”²³⁵.

Arana no fue el único hacendado dispuesto a usar el cine. Rafael Larco Herrera filmó la vida cotidiana y el ambiente laboral de su hacienda en Chicama, en el corto **La vida de Chiclín en el écran**, estrenado en enero de 1922; no se conoce el nombre del camarógrafo o director, pero pese a registrar la agitada actividad en este extenso complejo agroindustrial, el film solo usa numerosos planos conjuntos, el ángulo normal y *ningún* movimiento de cámara. Larco ordenó rodar también otros documentales geográficos, para sus conferencias dadas en Madrid, y junto a la obra de Arana es el único caso del cine de oligarcas²³⁶.

Sobre todo, mientras el extenso film de Arana es costumbrista y además informativo, el de Larco no pasa de ser geográfico, no llegando ni siquiera al nivel de información.

Luego empieza un tipo nuevo de documental, mucho más ambicioso. De abril de 1923, con cámara de Manuel Morales, es **Las fiestas del Carnaval de 1923 en Lima, Barranco, La Punta, Callao, Bellavista, Magdalena y San Miguel**, extenso título de una producción de Perú Film y Empresa de Teatros y Cinemas. Fue un reportaje sobre el carnaval en las calles de los distritos mencionados de Lima: bailes, corsos, desfile de carros, elección de reinas y sobre todo *manifestaciones oficiales*.

²³⁵ *El Comercio*, 27 de febrero de 1933.

²³⁶ BEDOYA, 1997: 33.

Era un verdadero subgénero del reportaje, el filme de carnavales, apreciado porque expresaba la dimensión coreográfica, festiva, teatral y narcisista de las clases altas pero luego del propio presidente Leguía²³⁷.

Por ello, a diferencia de otras cintas de este tipo, breves e informativas, aquí se decidió volver al formato del largometraje para proyección final, la larga duración. Y aunque se usaba solo plano conjunto, ángulo normal y paneo, la temática era ambiciosa. Era costumbrista e informativo, pero al registrar manifestaciones oficiales, sería un pre-anuncio de un temprano cine de uso político gubernamental.

El cine pasó a registrar así los años de la Patria Nueva, como reflejo de los actos a los que el camarógrafo era invitado: la sociedad celebraba y deseaba contemplarse en cintas congratulatorias, que registraban celebraciones, logros de la República y prosperidad. El cine se alió así al discurso presidencial y se unió la ideología e historia oficiales. Veamos una completa referencia:

Los registros documentales reflejaron eso: la ETC produjo *Reminiscencias del Centenario*, con vistas de la Lima engalanada de 1921, de los desfiles militares y el Te Deum catedralicio; y en 1922 el fervoroso leguista Benjamín Valverde recibió el encargo de elaborar el álbum gráfico del Centenario, haciendo *El carnaval de 1922 en Lima*; se exhibieron también *Las fiestas del carnaval de 1923 en Lima*, de Manuel Morales; y *Las fiestas el carnaval de 1924*, ambas de la ETC. Hubo una recopilación de imágenes de los carnavales de 1924 y 1925, reunidos en un film citado en los libros como *Lima de mis amores, privilegios de reinas* (1926), producida por Cinematográfica Mundial, fundada en 1922; ese documental fue el primero de una serie de documentales financiados por la empresa, destinados a mostrar eventos cotidianos de la ciudad²³⁸.

El gran documental de 1923 fue seguido por **Los festejos del Centenario de Ayacucho**, producido por Empresa Cinematográfica Perú, filmada por Alberto Madueño, y exhibida en mayo de 1925. Contenía vistas de los bailes en la Municipalidad de Lima y Palacio de Gobierno; la exposición industrial y ganadera;

²³⁷ BEDOYA, 1997: 36.

²³⁸ BEDOYA, 1992: 43-44 y 46.

la recepción de embajadores; el desembarco del presidente de Bolivia y el general Pershing; la inauguración del hospital Loayza, del monumento a Sucre y de los museos Arqueológico y Bolivariano; el Te Deum de la Basílica; la corrida de toros del Centenario, las carreras de gala en el hipódromo de Santa Beatriz y el desfile militar, los tres con asistencia de los presidentes de Perú y Bolivia; y vistas de las industrias y el comercio del Perú.

Este largo documental en siete partes fue resultado del montaje de las vistas de Madueño durante los festejos de diciembre de 1924, auspiciado por *La Prensa*, empeñado en producir documentales sobre la actividad socioeconómica que debían exhibirse con el nombre genérico *El Perú ante el mundo, el filme de 'La Prensa'*. El proyecto se frustró, pero el material rescatado fue editado por Madueño ya independizado de *La Prensa*, fusionado pese a que se obtuvo bajo la pésima supervisión del coordinador general, Gabriel España²³⁹.

El film de Madueño se anunciaba solicitando al público atención para evitar confusiones con un mediodetraje informativo de igual título, pero boliviano y de Pedro Sambarino: la prensa enunciaba que “la película boliviana falsea segmentos, incluye trozos de películas argentinas, como aquel en que se muestra a Buenos Aires como Lima de los festejos del Centenario; trozos de películas chilenas, como las referidas a Tacna y Arica, y además, leyendas equivocadas”²⁴⁰.

El film peruano usa planos conjunto y general, ángulo normal y solo paneo, pero es igual de amplio en su temática que el anterior: costumbrista y también informativo –y en alto grado-, pero sobre todo es un film oficial: hay propaganda gubernamental, y ello es antecedente temprano de una cinematografía política.

Tras los Andes fue un documental, también titulado *Hacia el Paraíso Peruano*, producido por la empresa La Colonizadora-Concesión Tomenotti, y fue exhibido en setiembre de 1925. Es interesante que la fotografía es de Manuel Morales, esta vez

²³⁹ BEDOYA, 1997: 37-38.

²⁴⁰ *La Crónica*, 5 de mayo de 1925.

laborando no con Perú Films ni ETC, si no con la Empresa Cinematográfica Perú; además el director, aun figurando como cámara, era Víctor Chadwick.

Aparece en los primeros planos el presidente Leguía, el mapa nacional, los planos de la Concesión y diversos aspectos de las obras en el ferrocarril al Ucayali. Se hace un recorrido por la nueva vía, para luego seguir el trazo de la línea... La segunda serie de cuadros es de los terrenos de la Concesión: las rancherías de las nuevas colonias, los cultivos, la tierra y sus frutos, la vida laboriosa y feliz de los colonos... Puerto Leguía, centro comercial de la colonia, sectores de los ríos que cruzan la zona, embarque y desembarque de todas las embarcaciones y hasta la elección del alcalde... También hay escenas del muelle de Iquitos y barcos hacia el Atlántico, calles de la capital loreana y una serie completa de vistas de la colonia del Perené²⁴¹.

En abril de 1925 se había constituido “La colonizadora” con el magnate Arana ya mencionado, Hugo Tomenotti y otros, para colonizar un área agrícola de un millón de hectáreas, recibida en concesión, entre los ríos Ucayali y Pachitea. La empresa inició una campaña publicitaria para incorporar inversionistas, y no hallaron mejor procedimiento que el cine, por lo que financiaron este largometraje que mezclaba el apelativo promocional con el elogio al gobierno de la Patria Nueva²⁴².

Como vemos, este documental a pesar de su tema geográfico amazónico, es también un film oficial gubernamental. Por su tema, apela a los planos conjuntos y generales, pero con ángulo normal y ningún prodigio de movimientos de cámara.

Más ambicioso en forma y fondo es **El Progreso del Perú**, documental producido por el Touring Club Peruano, con dirección de W. Runcie y el militar norteamericano George Dyott. Se dividió en siete partes, casi todas de múltiples tomas aéreas: las cinco primeras, sobre el cañón del Pato, el viaje de Lima a Ayacucho, la industria azucarera en Casagrande, las algodoneras de Cañete y Pampa del Imperial, y un viaje aéreo sobre Lima y Callao, fueron exhibidas en octubre de 1925; las dos últimas, sobre el guano y la minería, se exhibieron en noviembre de 1925. El Touring quería fomentar el turismo carretero, cumpliendo una labor de

²⁴¹ *La Prensa*, 14 de setiembre 1925

²⁴² BEDOYA, 1997: 40

información a sus socios de los lugares con posibilidad turística, para la inversión, por lo que editaba una revista y producía películas como ésta²⁴³.

El documental es ambicioso al usar plano conjunto y general, pero sobre todo por los ángulos picados logrados por ser hechos desde el avión, y contrapicados de las montañas mineras; así como abundancia de travellings casuales más que planificados. Era un film geográfico, pero sobre todo informativo.

Habría que mencionar, pese a ser un producto híbrido, el original **Santa Rosa de Lima**, también llamado *Santa Rosa de Quives*, un temprano semidocumental producido por Perú Film, con argumento, guión y dirección de Antonio Garland; y la cámara de Manuel Morales. Dividido en tres partes, se exhibió en noviembre de 1925. La primera recrea la vida de la santa, a la manera de *tableaux vivants*, “evocados por una linda señorita limeña”; la segunda inserta vistas documentales de una peregrinación a Quives, con presencia del Arzobispo de Lima; y la tercera representa escenas de fiestas coloniales, filmadas con figurantes en trajes de época²⁴⁴. “En el film el espectador no hallará la riqueza yankee, pero sí mucha verdad y satisfará al público, pues no se omitió detalle ni se sacrificó la parte artística en beneficio de la parte industrial; la fotografía de nitidez excelente”²⁴⁵.

El semidocumental fue impulsado por Garland, crítico de teatro, diplomático y promotor cultural muy vinculado al régimen de Leguía; junto al experto Morales, ensamblaron imágenes de actualidades con otras filmadas *ex profeso* buscando restituir la atmósfera social de la austera vida colonial. El Arzobispado de Lima tuvo participación decisiva en la producción y promoción de la película²⁴⁶.

Es una bellísima evocación de la vida de la santa... se completa la film peruana (sic) de admirable fotografía, fijeza y precisión, con la representación de una comedia de la época colonial, cinematografiada en el histórico palacio de la Perricholi²⁴⁷.

²⁴³ BEDOYA, 1997: 41.

²⁴⁴ Según *La Crónica*, 4 de noviembre 1925

²⁴⁵ *La Crónica*, 1 de octubre de 1925

²⁴⁶ BEDOYA, 1997: 42.

²⁴⁷ *La Prensa*, 5 de noviembre 1925

El gobiernista Garland, y el papel del Arzobispado, nos lleva a considerarlo un film casi oficial, institucional, informativo en su segunda parte y costumbrista en su primera y tercera. Esta vez, usando planos enteros, ángulo normal y ningún travelling.

El Carnaval de 1926 es otro de los numerosos documentales referidos a este tema. Fue filmado por José Avilés, y producido por la Empresa del Teatro Forero. Exhibido en marzo de 1926, estaba dividido en seis actos.

En el aspecto periodístico de la film (sic) se ve los preparativos del carnaval, en Lima, Callao y balnearios... escenas de la reina del Callao, Lucía I y la reina y corte de la Magdalena... las fiestas mismas en esos balnearios, el desfile de carros alegóricos, el juego en las calles, escenas plenas de interés y vistas con claridad... Pero hay una escena que es la más bella de la película, aquella de la reina ya elegida, Luzmila I, cuando va de visita a casa de su abuela la ilustre matrona señora Juana Alarco de Dammert. La señora recibe a la nieta con emoción, la besa en la frente y empieza a decirle un cuento²⁴⁸.

Tres años después de *Las fiestas del carnaval de 1923...*, de Morales, este otro largometraje fue hecho por un reportero beneficiario de múltiples encargos oficiales para reportajes de actualidad y promoción institucional. *El carnaval de 1926* no fue original en el tema ni el tratamiento documental, pero tuvo una calidad técnica que opacó a otras cintas de su género. Incluía segmentos de ficción de la imaginaria vida cortesana, incluidas intrigas, de las reinas del carnaval en su imaginario “palacio de Miraflores”, como lo describió *Mundial* referido por Bedoya²⁴⁹.

Este largometraje documental usaba planos conjunto y plano general, y ángulos contrapicados además del normal; con travellings, y era de gran calidad técnica, pero su temática era solo costumbrista y en segundo lugar informativa.

En 1926 se estrenaron otros cuatro cortos sobre el tema: *Homenaje a las reinas del carnaval*, de la Empresa de Teatros y Cinemas; *Su Majestad Luzmila I*, de la ETC

²⁴⁸ *Mundial*, 19 de marzo 1926

²⁴⁹ BEDOYA, 1997: 42.

y Perú Film, con cámara de Manuel Morales; *Lima de mis amores*, de Empresa Cinematográfica Mundial y Cinematográfica Perú, con cámara de Alberto Madueño; y el corto homónimo *El carnaval de 1926* filmado por Pedro Sambarino²⁵⁰.

Creemos que el documental más significativo del periodo es **Un gran Gobernante y un Pueblo Agradecido**, extenso documental producido por el Ministerio de Gobierno, filmado por la Compañía Peruana Cinematográfica, con cámara del ya experto documentalista Manuel Morales, y exhibido en noviembre de 1926. Numerosas películas mostraron las celebraciones del presidente Leguía en su segundo y extenso mandato, pero este documental fue el epítome, pues si las otras cintas eran cortos de complemento de un film central, éste era una cinta de función central, que además tuvo *financiación* oficial, pese a que en su extensión sólo muestra vistas del banquete en homenaje a Leguía en octubre.

La película da una idea del suceso sin precedentes y logra comunicar el calor y el entusiasmo de los concurrentes al agasajo y los manifestantes que llevaron en triunfo al señor Leguía por las calles hasta Palacio... La película, nítida y completa, es un documento histórico; estaba representado el país entero animado por el mismo pensamiento justiciero y patriótico ideal. Viendo las imágenes, nadie podría restar importancia al homenaje dado al ilustre Jefe de Estado²⁵¹.

La prensa ya refleja el rol instrumental del cine en la propaganda gubernamental: era la primera vez en el Perú que un medio de comunicación se supeditaba a un proyecto político que basaba su estrategia en la imagen del desempeño público del poder. El gobierno inauguraba la *intervención estatal promotora* del cine peruano, para obtener la lealtad del cine, y en los once años de gobierno, muchas veces se convocó la presencia del cine, dando concesiones a empresas privilegiadas por la selección oficial: las de Manuel Morales y José Avilés fueron elegidas para los encargos oficiales; en 1924 el Estado dio subvención mensual a la empresa de C. Chester, para hacer propaganda del país con películas.

²⁵⁰ BEDOYA, 1997: 43.

²⁵¹ *La Prensa*, 8 de noviembre de 1926

En 1926 se encargó a José Otero un film sobre vialidad, debiendo quedar los negativos en el Ministerio de Fomento; a Inca Film se le encomendó filmar el Décimo Campeonato Suramericano de Fútbol; y en 1929 Luis Scaglione y José Ruza recibían facilidades para filmar en Ica las industrias agropecuaria y minera.

Ello, en un régimen que trataba de construir y modernizar, pero también de generar una imagen de modernidad. El Estado buscó la retribución intangible de la buena imagen pública, y la política promocional de protección estatal al cine encontró aquí sus primeros antecedentes²⁵².

Por ello, el film *Un gran Gobernante...* pasa de ser solamente informativo, a ser en la práctica el primer film documental *con tema político*. Ya hay un uso extenso de primeros planos además de entero y conjunto; ángulo normal y picado; y travellings.

Otro documental gubernamental fue **Campeonato Sudamericano de Fútbol**, de diciembre de 1927, producido por la Caja de Depósitos y Consignaciones, que recibió del Estado una partida presupuestal para financiar esta cinta:

Reviva usted viendo este extraordinario film, los momentos más sugestivos del campeonato: desde el flirt discreto de aquella parejita, hasta el asombro que el espectáculo produce en el ponderado padre de familia... los lances del juego, las descolocadas actitudes de los jugadores que empeñan su vida para obtener el ansiado triunfo²⁵³.

El camarógrafo director fue José Avilés, que ya había hecho *El carnaval de 1926*. La institución obtuvo parte de los derechos de uso económico de la película, concebida para exhibirse en el exterior.

Se inicia la cinta con el desfile de carruajes y peatones rumbo al Estadio Nacional, el día de inicio del torneo. Luego aparecen los miembros de las delegaciones, autoridades

²⁵² BEDOYA, 1997: 44-45

²⁵³ *El Comercio*, 10 diciembre 1927

deportivas, concurrencia y equipos intervinientes. Luego los partidos y sus incidencias, y antes los entrenamientos en Ancón de nuestros futbolistas²⁵⁴.

Aunque no obtuvo mayor suceso, fue otra cinta destinada a registrar el cosmopolitismo y modernidad que reivindicaba el gobierno de Leguía, “capaz de organizar con eficiencia un evento de esa magnitud; por ello la cámara fue de uno de los preferidos del régimen”²⁵⁵.

Esta película filmada por la Inca Film [sic] es muy buena pero también tiene defectos. La luz está buena en casi toda la película, las vistas del público bastante claras, pero en las jugadas se hace notar la falta de otra cámara en otro sitio del campo para ver el juego completo. Los títulos no están bien corregidos, tienen errores gramaticales. Las poses de los jugadores no son muy naturales. La escena donde sale la Copa América es la que más nos ha gustado por su sencillo y artístico arreglo y el modo cómo el cameraman ha arreglado sus luces²⁵⁶.

Entonces, con una preponderancia de planos conjuntos –no habiendo casi ningún plano entero ni general-, y ángulos normal y picado, y solo paneos, es un documental informativo que también llega a sugerir contenidos políticos.

En cambio, **Los Niños Bienvenida en Lima** fue otro documental costumbrista e informativo, como todos los de tema taurino. Exhibido en noviembre de 1928, fue producido y filmado por el camarógrafo italiano Pedro Sambarino, con dirección técnica de comentaristas taurinos de *La Crónica* como redactores de las leyendas de la cinta.

La cinta recoge las faenas taurinas de los hermanos Manolo y Pepe Mejías Bienvenida, llamados “los toreros de Lima”, que llegaron al Perú aun niños, se presentaron en Acho, despertaron admiración y Sambarino, entendiendo una preferencia pública arraigada, filmó las corridas de los hermanos, editando este largo sobre ambos toreros, además de vistas sobre su estadía en Lima, su partida y faenas

²⁵⁴ *La Crónica*, 11 de diciembre de 1927

²⁵⁵ BEDOYA, 1997: 52

²⁵⁶ *La Prensa*, 13 de diciembre de 1927

de otros; la cinta debió ser protagonizada por el torero peruano Sussoni, pero la fama de los hermanos reorientó el tema²⁵⁷.

Informativo y costumbrista, usó como todo film taurino el ángulo picado además del plano conjunto, y muy pocos travellings en medio de la preponderancia del paneo como único movimiento.

La Conquista de la Selva fue un curioso documental, producido por la orden de los Padres Misioneros Franciscanos Descalzos, con cámara de Guillermo Garland –que no hay que confundir con Antonio Garland de *Santa Rosa de Lima*- y fray Bernardino Idoyaga; exhibido en abril de 1929. Es un registro, para público extranjero, de los franciscanos en la selva peruana.

Aparece gráficamente nuestra región salvaje del Ucayali con su flora y fauna, la labor civilizadora de la Orden Franciscana y la atención que a esas ricas regiones va prestando nuestro insigne mandatario Augusto B. Leguía. Tres son los objetivos que la lente ha perseguido en su recorrido por nuestras selvas: copiar la fauna y flora, retratar las huellas del misionero franciscano, y recoger la intensa labor de progreso que el actual Gobierno realiza. El fondo de ese hermoso cuadro lo constituyen bellísimos panoramas. Los protagonistas de la civilización son los hijos de San Francisco, y junto a ellos aparece la solicitud de nuestro gobierno, exponente claro de la exuberante vida del Perú de hoy²⁵⁸.

La exploración de la amazonia peruana tuvo entre sus pioneros a los religiosos, y en reconocimiento a su labor, el Estado decidió apoyar la iniciativa de producir este largo documental, destinado a mostrar en el extranjero el magisterio franciscano. Según Bedoya, el diputado por Ucayali, capitán Abraham de Rivero, auspició la cinta, junto al Vicario Apostólico de Ucayali, del Provincial de los Descalzos; y con apoyo del propio Presidente Leguía²⁵⁹. Del film, María Wiese dijo:

Pudo ser un film de talla artística. Nuestra selva presenta tan grandes visiones como la de Siam. Pero la cinta fue hecha con criterio informativo y dirigida por los

²⁵⁷ BEDOYA, 1997: 57-58

²⁵⁸ *La Prensa*, 2 de abril de 1929

²⁵⁹ BEDOYA, 1997: 59.

padrecitos misioneros que se han querido poner en evidencia. Apenas si se muestran las costumbres y la vida de los naturales, apenas si vislumbramos el tesoro de bailes, fiestas y la existencia familiar. A pesar de sus defectos, es una cinta de poderoso interés... Su técnica acusa un evidente progreso. Creo que puede exhibirse en Sevilla sin que se mofen del Perú²⁶⁰.

Pese al novel director, el film es solvente, con uso de casi todos los planos: entero, conjunto y general; con ángulo normal solamente, pero con travelling en abundancia. Lo más importante es que es un documental con tema doble, uniendo el viejo registro geográfico –de tópico amazónico, como *El Oriente Peruano*- con el informativo del tipo de *El Progreso del Perú*. Y la omnipresente presencia del gobierno.

El cineasta oficial del régimen, José Avilés, dirigió **El Campeonato Suramericano de Atletismo**, exhibido en junio de 1929. Con la experiencia de *El carnaval de 1926* y sobre todo de *Campeonato Sudamericano de Futbol*, fundó Avilés Hermanos, como productora de este encargo del gobierno. Contenía vistas de la presentación de las delegaciones atléticas de Argentina, Bolivia, Perú y Chile; aspectos de las tribunas; la prueba que consagra al peruano Gálvez campeón suramericano; el Presidente Leguía y el Cuerpo Diplomático en la tribuna oficial; el desarrollo de las pruebas, las reparticiones de premios en el municipio, y el banquete de despedida a las delegaciones. El documental además difundía la arquitectura moderna de Lima, y la prosperidad y dinamismo de un país capaz de alojar y proporcionar comodidades y diversiones a las delegaciones deportivas del continente, llegadas para un campeonato de impecable organización; “quería también ser el documento fílmico oficial de las competencias deportivas, por lo que Avilés registró, con detalle señalado por la prensa, cada intervención de los atletas”²⁶¹.

Por todo ello, pese a predominar solo el plano conjunto y el general, y el paneo, había ángulos normal y contrapicados, logrando un documental que además de ser informativo, tenía otra vez contenidos políticos de propaganda del régimen.

²⁶⁰ María Wiese. *Amauta*, n° 23, mayo de 1929.

²⁶¹ BEDOYA, 1997: 60

En diciembre de 1929 se exhibió **Machu Picchu**, fotografiado y dirigido por el italiano Enzo Longhi. Era un extenso documental que contenía detalles de la partida y viaje, desde el Callao, de la Comisión Oficial encargada de elevar a Basílica la Catedral del Cusco; aspectos de Mollendo, Arequipa y Cusco; las ceremonias en el Cusco al elevar a Basílica la Catedral, apadrinadas por la reina de España Victoria Eugenia y el presidente Leguía, representados por la señora Lola Leguía y el Prefecto de Cusco Víctor Vélez; una reconstrucción histórica de la toma de Sacsahuaman por los conquistadores, *con la cooperación desinteresada de aborígenes de raza incaica*; y la primera misa celebrada por el Nuncio Apostólico Cicognani en la misma Machu Picchu, a la que bendijo.

No ha sido el lucro lo que inspiró el film. Con él se persigue un fin de propaganda turística nacional... Para aumentar más aun el interés de la película, los filmadores han llevado a ella escenas diversas que encierran la vida del Cusco en las cuatro épocas de nuestra historia, resultando así de una atracción efficacísima y de un provecho cultural extraordinario²⁶².

Era el segundo largometraje de Longhi, iniciativa del empresario Torres, e incluía una secuencia argumental sobre la resistencia inca. Y presentaba, por primera vez en el cine de largometraje, a la ciudadela de Machu Picchu. La cinta se rodó para difundir la fotogenia de las ruinas, y también para convertirla en representante oficial del Perú en la exposición de Sevilla de 1929²⁶³.

El film usaba planos conjunto y general, movimiento de travelling además de numerosos paneos; y sobre todo los tres tipos de ángulo, tanto normal como picado y contrapicado. Y con aquella escena reconstruida, pasa a ser un semidocumental, pero es además un film que une como ninguno hasta ese momento el tema geográfico, el costumbrista -por las misas andinas- y la información de actualidades -es decir, informativo.

²⁶² *El Comercio*, 5 de noviembre de 1929

²⁶³ BEDOYA, 1997: 65.

El último largo documental de este periodo es **Miss Perú**, reportaje producido por la Empresa de Teatros y Cinemas, y el diario *La Crónica*, con cámara de José Fernández, exhibido en febrero de 1930. Registraba la elección de la primera Miss Perú, Emma McBride. Mostraba vistas de las representantes de varios países, su paseo a la isla de San Lorenzo, la llegada de las señoritas Bolivia y Chile y las fiestas en su honor, la elección de la Miss y su visita al presidente Leguía, las carreras de gala en honor de la reina, las señoritas en el Country Club, y la partida de la ganadora al concurso Miss Universo en Estados Unidos.

El concurso fue el pretexto para mostrar el carácter progresista del Perú en los últimos meses del gobierno de Leguía, en un film iniciativa de *La Crónica* y de *Varietades*, que auspiciaron el primer concurso de ese tipo en el país, que también tuvo decidido apoyo oficial; la producción hizo que el concurso dispusiera en función de la cámara²⁶⁴.

Fue un film informativo pero también costumbrista, ya que entendemos ese tipo de concurso como una costumbre extranjera luego arraigada en el país. E incluso un film con este tema puede ser propaganda gubernamental, es decir, pre-político. Esto se hizo con recursos convencionales: plano conjunto y general, ángulo normal y algunos contrapicados, y solo paneo.

Fue el último largometraje documental del Oncenio. Por supuesto, también hubo cortos, simples crónicas de actualidades. De octubre de 1920 es *La Procesión del Señor de los Milagros*. De 1921 son el noticiero *Vuelo sobre Lima*, el corto geográfico *De Lima a Cerro de Pasco*; y *El oriente peruano, Iquitos y el Putumayo*. De 1922 es el corto noticioso oficial *Reminiscencias del Centenario*, con vistas de Lima engalanada de 1921; y los cortos *Recuerdos del Carnaval en La Punta*, y *Revista de modas y variedades*, ambos de marzo de 1922. Ya se citó a Valverde, que hizo *El carnaval de 1922 en Lima*. ETC continuó con *Las fiestas de carnavales en 1923 en Lima*. De 1924 es *Revista Excelsior, Las fiestas de carnaval en Lima*, y *Revista Excelsior 2*. De 1926 son *Lima de mis amores, privilegios de reinas*;

²⁶⁴ BEDOYA, 1997: 71.

Homenaje nacional al Jefe de Estado Sr. Leguía, de ETC; y *Gaceta Limeña*, producido por el Teatro Municipal. En 1927 la nueva Inca Films exhibió *Ciudades del Perú*. De 1928 fue el documental *Festejos del 28 de julio en Lima*²⁶⁵.

Fue una época políticamente autoritaria, pero modernizadora y cinematográficamente intensa. En 1928, el poeta César Vallejo escribió “La pasión de Charles Chaplin” en el n° 404 de *Mundial*, “Ensayo de una rutina a tres pantallas” en el n° 1034 de *Variedades*, y “El cinema, Rusia inaugura una nueva era en la pantalla” en su libro *Rusia en 1931*²⁶⁶.

Por lo tanto, cuando ya se hacía cine de ficción en Europa, aquí teníamos vistas filmadas en el país, y cuando llegaron las cintas narrativas, aquí recién filmaban sucesos de la vida cotidiana: “Nuestros largometrajes llegaron tarde y se optó por la copia, sin pioneros ni corrientes... con Leguía, el Estado concebía el cine como medio para mostrar sus logros, aunque sin impulsar o proteger las inversiones en esa actividad”²⁶⁷.

Sin embargo el cine registró de manera propagandística la Patria Nueva leguista, en cintas congratulatorias sobre el gobernante pero también sobre la modernización del país. No hubo un cine como el de Flaherty (que ya se veía en las salas del mundo), y por razones políticas no se conoció el cine de Vertov, pero el cine documental peruano fue utilizado como medio de difusión ideológica.

4.3. LOS AÑOS 30 Y 40

El 22 de agosto de 1930 se produjo el pronunciamiento del coronel Sánchez Cerro contra Leguía. El 25 de agosto, Leguía renunció a la presidencia. Toda una época de la historia del país había terminado. El reformismo modernizador de la Patria nueva dio paso al viejo civilismo oligárquico, ahora también militar.

²⁶⁵ BEDOYA, 1992: 43-44, 46 y 78-79.

²⁶⁶ Se publicaron en la revista *Hablemos de Cine*, números 58 y 60/61, en 1971.

²⁶⁷ BEDOYA, 1992: 69-71.

A partir de entonces, la producción cinematográfica se hizo esporádica, y los documentales del periodo, incluso **El cadete peruano** (1931), **Bajo el cielo peruano** (1931) o **Inca Cuzco** (1934), tuvieron poca aceptación. “Se filmaron también sucesos de actualidades, pero pocos y de autor anónimo, como el funeral de Mariátegui en 1930 o el discurso de Haya en Acho en 1931”²⁶⁸.

El primer film de este periodo es **El Crimen del Hotel Comercio**, también titulado *El Crimen de Jenaro Ortiz*, exhibido en setiembre de 1930, registro de tema morboso, tomado del caso policial y judicial del español Jenaro Ortiz, acusado de asesinar y descuartizar a su socio en un Hotel de Lima, experiencia única de reportaje criminal registrado en directo, en el cine peruano. El argentino Luis Scaglione rodó cada acto del juicio: reconstrucción de hechos, comparecencia del acusado, testigos, y en el proceso, la aun pequeña y conservadora Lima vivió con la atención capturada, al convertir la prensa a Ortiz en una estrella. Pese a ser un mediometraje, se estrenó en función central, pese a que algunos sectores moralistas exigieron la prohibición de la cinta²⁶⁹.

Es sintomático que este original experimento cinematográfico reflejara sin embargo la nueva época, el interés por casos criminales, policiales, reflejo del nuevo país bajo dictadura militar. Usó solo plano entero y plano conjunto, y un limitado ángulo normal, y fue un original reportaje informativo directo.

El siguiente film documental también de Scaglione, **El Cadete Peruano**, fue exhibido en junio de 1931. Registra las labores de aprestamiento en la Escuela Militar de Chorrillos, en una visión rápida de la vida del soldado en el cuartel, en el campamento y en maniobras y ejercicios; “capta con propiedad escenas que demuestran la eficacia con que se ofrece la instrucción militar, y hay momentos en que se ofrecen perspectivas que abarcan el panorama total de los cadetes”²⁷⁰.

²⁶⁸ BEDOYA, 1992: 68.

²⁶⁹ BEDOYA, 1997: 77-78.

²⁷⁰ *La Crónica*, 10 de junio de 1931.

La noche del estreno fue violenta: supuestamente aparecía en el film el comandante Sánchez Cerro, hubo rechifla del público, los sanchezcerristas amenazaron y se especuló de un posible corte de la censura; “la policía y el Inspector de Espectáculos ordenaron la devolución de las entradas, un ejemplo de los ánimos políticos de esos días, que perjudicaron al film”²⁷¹.

Este film usó primeros planos y plano conjunto, y solo ángulo normal. Es decir, muy limitado en su lenguaje. Y aunque fue solo un film informativo, el hecho de reflejar al sector militar, ahora en el poder, nos lleva a insinuar un tipo limitado de propaganda política.

En cambio, **Bajo el Cielo Peruano** fue un documental turístico producido y dirigido por Guillermo Garland, exhibido en diciembre de 1931, con el objetivo de exhibirlo en el extranjero, con el atractivo central del lucimiento turístico del Cusco y la selva.

El resumen más completo y bello del Perú turístico, con vistas hermosas de Lima desde sus más modernos aspectos, de las ciudades del Perú y capítulos e historia, y otros aspectos del progreso caminero y ferroviario del Perú. Vistas de la costa, sierra y montaña, especialmente de Chanchamayo y Santa Ana en el Cusco²⁷².

Garland ya había logrado experiencia y éxito con *La conquista de la selva* (1929) y logró con la siguiente un documental extenso y nacional.

Esta película hace conocer el país en sus bellezas... presenta al Cusco con sus maravillosos monumentos... se ve desfilar la montañosa región de Chanchamayo, donde aún las costumbres de la vida civilizada van apenas llegando. Los campos muestran sus costumbres en la extensa hoya amazónica. Aparece Tacna, que después de secular disputa, ha tornado a la Patria; Arequipa, a los pies del Misti... Finalmente Lima, mostrando sus últimos adelantos... Con este filme va a hacerse una gira por el país²⁷³.

²⁷¹ BEDOYA, 1997: 79.

²⁷² *El Tiempo*, 31 de marzo de 1930. BEDOYA, 1997: 79-80.

²⁷³ *La Prensa*, 13 de marzo de 1931.

Hubo preponderancia del plano general, con ángulos normal y picado, y varios travellings, como debía ser. Y el resultado fue un film geográfico —como los antiguos—, pero también informativo e incluso con algunos rasgos de costumbrismo.

No hubo filmes documentales en 1932 ni en 1933²⁷⁴. Y con la llegada del sonoro continuaron los problemas de falta de producción y de esterilidad creativa; además, luego del fallido intento de Alberto Santana de filmar un largo en Arequipa en 1930, no hubo experiencias fílmicas en el interior del país²⁷⁵. Sin embargo, los primeros intentos de sonorización en el Perú están en dos documentales: “probablemente el primer documental sonoro peruano sea *Asamblea Aprista del 12 de noviembre de 1933*, filmado por Víctor León y Luis Ugarte, de productora desconocida, y de imágenes también desconocidas, porque fue requisado por orden del Ministro de Instrucción José de la Riva Agüero, poco antes de su estreno del 23 de noviembre de 1933”²⁷⁶. Gobernaba Benavides, y el hecho fue un caso más en las relaciones entre el partido aprista y el gobierno militar de esos años. Por el tema, no habría pasado de un noticiero o *journal* de actualidades.

El primer film sonoro conocido con seguridad es **Inca Cuzco**, dirigido y fotografiado por Pedro Sambarino, y producido por el mismo Sambarino y el Touring Club Peruano, exhibido en julio de 1934. De difícil producción, registraba poco más que vistas turísticas de los monumentos y nevados andinos, fruto de un prolongado viaje, pero lograba sincronizar una narración en off agregada sobre la película que se filmó silente.

²⁷⁴ Es difícil considerar documental a **¿Cómo serán Vuestros hijos?**, producido por Lux Film y filmado por el español Manuel Trullén, exhibido sólo para hombres en febrero de 1934, era un drama profiláctico de sumario argumento que alertaba sobre las enfermedades venéreas, filmado con intención testimonial en hospitales de Lima; “la más atrevida por esa época por presentar escenas reales”. Se hizo por el impulso de Trullén, y su archivo en la Filmoteca de Lima mostró que tuvo un papel mayor a la de camarógrafo. La prensa la presentó como alegato por la vida familiar sana, mostrando esas enfermedades como males de la sociedad. BEDOYA, 1997: 82. Fue un subgénero de origen europeo que aprovechaba un tema escabroso aplastando el afán documental con un discurso moral de tono admonitorio sobre las consecuencias de las enfermedades en los hijos. Fue el último filme argumental mudo peruano estrenado en Lima.

²⁷⁵ BEDOYA, 1992: 119.

²⁷⁶ BEDOYA, 1997: 86. BEDOYA, 2009b: 28

Sincronizada por la empresa Warner en Nueva York, la película dio magnífica impresión de conjunto. Las fotografías claras nos dan magníficas vistas de los nevados andinos. La Orquesta Rímac, también de Nueva York, sincronizó la película ejecutando música peruana en forma irreprochable. Felicitamos por el esfuerzo... de sincronizar esta bella película²⁷⁷.

Al estreno asistió Emilio Castelar, secretario del Presidente de la república Oscar Benavides. Así, la carrera del sonido fue ganada por el documental, en este caso por un reportaje geográfico y en menor grado informativo, de lenguaje visual convencional. *Pero es el primer documental peruano del cual se conservan fragmentos*. Además, en cualquier caso, es claro que *la carrera del sonido fue ganada en el Perú por el cine documental*.

Pero no hubo una producción significativa, excepto cuatro obras menores. Se sabe que el chileno Sigifredo Salas rodó con Manuel Trullén dos cortos, fruto de un viaje por el Perú filmando paisajes diversos, titulados *Conociendo el Perú*, de 1934; y que ambos hicieron el primer film con sonido óptico, producido por Cinematográfica Heraldo, *Christus Vincit*, corto sobre el Primer Congreso Eucarístico Nacional, exhibido en noviembre de 1935²⁷⁸.

Y en provincias, el reportero gráfico loretano Antonio Wong empezó a filmar vistas de Loreto y de la guerra con Colombia en 1932, aunque fue vetado; formó luego una crónica cinematográfica de las actividades sociales y culturales de Iquitos, con cuyas vistas diseñó siete cortos exhibidos en 1933-34 con el título genérico de *Revista Loretana*; su proyecto posterior, *Bajo el Sol de Loreto*, que fotografió, produjo y dirigió, fue un documental silente exhibido en Iquitos en diciembre de 1936, con una historia muy simple de caucheros y nativos del río Tarapoto. Haría años después otros tres documentales: *Luces y sombras de Loreto* (1941), *Amazonía peruana* (1949) y *Conozca Loreto* (1950)²⁷⁹.

²⁷⁷ Revista *Atlas*, n° 78, julio de 1934, citada en BEDOYA, 1997: 85. Igual en BEDOYA, 2009b: 28 y 239.

²⁷⁸ BEDOYA, 1997: 87. BEDOYA, 2009b: 30-31 y 38

²⁷⁹ BEDOYA, 1992: 119. BEDOYA, 1997: 87 y 95. BEDOYA, 2009b: 240. La selva peruana fue escenario de *The Yagua*, del norteamericano Paul Fejos, filmación de una expedición antropológica que partió del Cusco y exploró el este de Iquitos entre 1940 y 1941.

En cambio, por la prensa se sabe de la existencia del documental **Melodía Andina** exhibido en febrero de 1938, enigma de la producción fílmica peruana, pero cuya presentación publicitaria fue similar a la de otras cintas del género de ‘viajes por el interior del país’ o de descripciones geográficas, aunque ni documentos ni prensa consignan productores ni técnicos; según Bedoya, sí se sabe que era un largometraje de temática tradicional, estrenado en solo dos salas de cine un solo día²⁸⁰.

Sin embargo, podemos suponer que fue en realidad el reestreno, con título modificado, de material antiguo, es decir, de algún documental “turístico” de los muchos que se hicieron desde 1910, como los gigantescos documentales de 1925, 1926 y 1929. Y estos registros usaban solo plano general, ángulo normal y travellings involuntarios. El ya viejo tópico geográfico silente, entonces, no se agotaba pero ya era arcaico.

Luego vino la primera y única cinta documental de la productora Nacional Films, de Federico Uranga, un largometraje sobre el conflicto fronterizo que hubo entre Perú y Ecuador de 1941. **Alerta en la frontera** (1941) fue dirigido por Kurt Hermann, fotografiado por Manuel Trullen y Pedro Valdivieso. Sin embargo, la Junta de Censura prohibió la cinta, alegando su inoportunidad para las relaciones exteriores del país, lo cual fue fatal para la empresa²⁸¹.

Este documental ya tenía sonido, trabajando por Manuel Cabanillas, y puede ser considerado del subgénero de actualidades bélicas, filmadas en julio de 1941; la intención era un noticiario de exhibición rápida, pero la calidad de vistas logradas hizo que Hermann se decidiera por un largo de 90 minutos. El problema vino después:

Autorizado por el Ejército, el documental mostraba lanzamientos de paracaidistas en Machala, el cruce del río Zarumilla y escenas del conflicto... Pero con las entradas vendidas para el estreno en el teatro San Martín, sin embargo se prohibió la exhibición debido a un veto del organismo censor, para no alterar las negociaciones

²⁸⁰ BEDOYA, 1997: 107. BEDOYA, 2009b: 66 y 242.

²⁸¹ BEDOYA, 1992: 125-126. BEDOYA, 2009b: 250.

diplomáticas posteriores al conflicto. Los productores no se opusieron al veto ni denunciaron el hecho a la prensa, porque el Ministerio de Guerra pagó todos los gastos, comprando las copias y negativos²⁸².

Por lo tanto, este documental es de mucha mayor calidad que *El cadete peruano*, de Scaglione, y de intenciones diferentes. Ya había empezado la Segunda Guerra Mundial, y se quería un cine documental a la altura de las circunstancias; la nueva empresa logró un producto eficiente, que aunque solo era *informativo*, usaba todos los planos, movimientos y ángulos –sobre todo el contrapicado de los aviones estacionados- y además con sonido musical y narrativo.

Añadiríamos un pequeño componente *político* en la temática, al mostrar el esfuerzo militar del régimen, pero sobre todo un manejo eficiente del montaje de la gran cantidad de escenas logradas por los cineastas.

Aunque las autoridades militares compensaron económicamente el documental citado, Nacional Films no superó la pequeña crisis del veto anterior. El Ministerio de Guerra hizo una segunda compensación, la autorización de filmar un segundo documental militar, que fue **La Vida del Cadete Peruano** (1942), con los mismos directores, Hermann y Trullen, con sonido de Julio Barrionuevo y esta vez con la productora Laboratorio Cinematográfico Heraldo, fue un documental informativo y apologético sobre el entrenamiento militar y aprendizaje en la Escuela Militar de Chorrillos, durante el curso de 1942, con argumento de un militar, el Comandante Capella. “Hubo una discreta financiación oficial concedida a la empresa Heraldo, como reparación por la interdicción previa, pero sobre todo como inversión publicitaria en la difusión de la imagen institucional del Ejército”²⁸³.

Pese al esfuerzo de filmación, no pasaría de ser sin embargo un documental informativo, muy modesto en ambiciones y con un manejo correcto –en planos, ángulos y movimientos- pero no tan logrado como el anterior.

²⁸² BEDOYA, 1997: 141-142.

²⁸³ BEDOYA, 1997: 143. BEDOYA, 2009b: 250.

No hubo ningún otro documental de largometraje, solo cortos informativos, porque aún eran comunes los noticieros de actualidades. Precisamente, el decreto de julio de 1944 del Presidente Prado, primera norma legal para promover la producción de cine en el Perú, fue para fomentar un *noticiero nacional semanal*:

El sistema de producción se financiaba con un arrendamiento obligatorio de cintas a exhibidores. La tarifa que debían abonar los propietarios de las salas era según el valor de localidades vendidas. Los empresarios trasladaron el monto a los asistentes, que terminaron financiando los noticieros nacionales. Los recursos eran distribuidos por la caja fiscal entre las empresas que realizarían las cintas... Los productores eran remunerados por el Estado según el metraje. Los temas eran señalados por el Ministerio de Gobierno, lo que reservaba la promoción del cine a una dependencia del Ejecutivo... El sistema se desplomó. Los exhibidores abonaban con retraso los fondos, apoderados por la caja fiscal. Y se llegó a no pagar a los productores. En 1949, el Estado suspendió las cobranzas coactivas a las salas deudoras²⁸⁴.

Con esa decisión, el Estado se convertía en productor de noticieros y documentales. Y aprovechando esto, los equipos sobrevivientes del auge de los años 20 al 40 se volcaron a producir pequeños noticieros entre 1944 y 1951. Trullen y Alfonso Rouillon fueron sostenes del *Noticiero Nacional*, y Eduardo Tellería fue editor y responsable del *Noticiero Perú* –que increíblemente, se hizo hasta 1986.

Estos cortos fueron el único testimonio cinematográfico de importantes acontecimientos, como el fin del gobierno de Prado, la subida al gobierno del Frente Democrático de Bustamante, su posterior crisis, y sobre todo el régimen dictatorial de Odría. Pero a diferencia de lo dicho por Bedoya, lo que importa no son las imágenes sino el poco avance cinematográfico pese al carácter oficial del empeño, que además no duró mucho porque en julio de 1954 la Dirección de Informaciones del Perú ordenó cesar la producción del *Noticiero Nacional*, que daba ingresos a algunas empresas. El gravamen de promoción de las películas informativas se mantuvo hasta 1957, pero ya no había producción.

²⁸⁴ BEDOYA, 1992: 131-132. El decreto buscaba promover la industrialización del país apoyando a empresas manufactureras, y el cine podía asimilarse a ello, pero la norma no fomentó la producción fílmica peruana.

Entonces, lo que vemos hasta aquí es que si en el periodo aristocrático, hubo ocho filmes documentales en solo cuatro años (1910-1913), y en el periodo del Oncenio leguista se llegó a 15 filmes documentales en 9 años, en la décadas de 1930 y 1940 se hizo solo siete filmes en doce años.

Sobre todo, hubo un desconocimiento claro de los logros documentalistas de Vertov, la Escuela Británica, e incluso de Buñuel (pese a ser el Perú un país hispanista), pero más grave aún era el desconocimiento de Flaherty, pese a que el Perú consumió todo el cine norteamericano de la época.

4.4. LOS DOCUMENTALES DEL CINE CLUB CUSCO

El siguiente avance cinematográfico en cuestión de cine documental no apareció en Lima sino en Cusco, donde tres figuras fundamentales, el arquitecto Manuel Chambi (1924-1987), Eulogio Nishiyama (1920-1996) y Luis Figueroa (1928) habían realizado cortos desde los años 40, lo que cuajaría luego en sus peculiares pero excepcionales *documentales andinos* de los años 1956-1960 e incluso después.

Hasta los años 1950 la espontaneidad fue la característica del cine peruano en general, sin inquietudes teóricas de ningún tipo, y menos en cine documental:

En el diálogo arte-sociedad no se reconoció específicamente al cine... Bedoya llama a esos años “tres décadas en el desierto” y los años 50 fueron los menos fructuosos de la historia del cine. Pero el Cine Club del Cusco sí complementó lo teórico con la producción de cortometrajes, que si bien tuvo éxito al inicio con la incorporación del mundo andino, se dispersó tras solo una década... Hubo una Escuela del Cusco... influida por la cultura andina en el cine nacional²⁸⁵.

Esta cita es interesante porque se reconoce que si hubo cineastas y teóricos en el Perú, aparecieron en Cusco. Nishiyama era el de mayor experiencia, porque había

²⁸⁵ Rafaela García, en CARBONE, 1993: 13-14.

empezado filmando los cortos mudos *Corpus Christi*, *Tienda de toros*, *Santa Rosa* y *Caza de cóndores* en los años 40, además de haber filmado las giras de los políticos que visitaban el Cusco en esa década, y que trabajando para la Corporación Nacional de Turismo aprendió a filmar en 16 mm; con ello incluso hizo en 1952 varios documentales sobre tema andino para la televisión norteamericana²⁸⁶. Figueroa, por otro lado, había estudiado pintura en París.

Manuel Chambi, entrevistado por Cecilia Baraybar en 1985, refirió que cuando estudiaba arquitectura en Buenos Aires se inscribió en 1952 en el Cine Club Gente de Cine, fundado en 1942, de donde surgió la Cinemateca Argentina.

En 1953 regresé a Lima y luego al Cusco, donde fundé el Cine Club Cusco en diciembre de 1955... con muchos socios, para apreciar y debatir las imágenes cinematográficas. Las embajadas prestaban las películas, tenía 150 socios. Se hizo estatutos. Cada película tenía presentación y debate... Impulsaron el CCC mi hermano Víctor (con quien codirigí algunos cortos), el camarógrafo cusqueño Eulogio Nishiyama, artistas plásticos e intelectuales... y cayó un muchachito pintor, Luis Figueroa, a quien yo inicié en labores de CC y en la carrera del cine. El CCC funcionó en diversos locales, incluido el taller de mi padre Martín²⁸⁷.

Los tres mencionados formaron primero esta asociación, y en el camino se interesaron también en la producción, “asesorando a entidades que deseen filmar en el Cusco”, fundándose como *Foto Cine Club del Cusco* en noviembre de 1955, iniciando funciones el mes siguiente²⁸⁸.

Su originalidad, entonces, era el difundir la cultura cinematográfica pero además hacer películas, y a diferencia de Lima, cumplieron con los cometidos expresados en su programa. Sus cortos llevaron al cine, por primera vez, la presencia campesina, y fue el único intento prolongado de producción cinematográfica en el interior del país.

²⁸⁶ Obras tempranas de títulos premonitorios. BEDOYA, 1992: 182. BEDOYA, 2009b: 133.

²⁸⁷ CARBONE, 93: 92-93.

²⁸⁸ BEDOYA, 2009b: 132.

El primer presidente de Cine Club Cusco, Chambi, fue también el primero en filmar, realizando **Corpus del Cusco**, registro de la fiesta religiosa del Corpus Christi, la eucaristía católica al modo indígena, una película fundadora; con Nishiyama, hizo luego **Toros y Cóndor.**, sobre la fiesta andina que une toros y cóndores; y con Figueroa, **Las Piedras**, sobre la arquitectura urbana cusqueña. Figueroa hizo luego **Rostros y piedras**, una variante del anterior con añadido de primeros planos de indígenas; y el modesto pero original **Títeres de Pueblo**; Chambi y Nishiyama el bello **Carnaval de Kanas**, logrado registro de la fiesta cusqueña, aunque de poca duración; Nishiyama hizo como único camarógrafo otros tres: **Calcheo de maíz**, **Dina Núñez** y **Picantería cusqueña**. Estos nueve documentales son de 1956.

Lo que lograron fue incorporar al campesino indígena y al mundo andino al cine peruano, a través del registro documental, con nitidez y sin buscar belleza expresiva: solo la elemental realidad. Pero hay una alegría visible en la hazaña de acceder a una masa de pobladores realizando su cotidiana experiencia social, algo no visto antes en el cine peruano.

En 1957 hay dos documentales más de este Cine Club, ambos de Chambi y Nishiyama: **Lucero de Nieve**, también llamado *Qoyllur Riti*, sobre la masiva y excepcional peregrinación andina al nevado de ese nombre, donde a 4 mil metros de altura indígenas y señores danzan en una multitudinaria celebración; y **Gran Fiesta de Chumbivilcas**. Otros dos documentales son de 1958 de Figueroa y el huancaíno César Villanueva (1932-1974), otro miembro del Cine Club: **Policromía Andina**, un modesto montaje sobre los paisajes cusqueños, y **Rostros y piedras II**, un montaje del anterior corto sobre arquitectura incaica y primeros planos de pobladores indígenas en Cusco.

La pregunta principal es si este Cine Club logró, con sus filmes, algo parecido a una corriente o una escuela. ¿Tenía un programa, una teoría, o al menos objetivos claros? En un inicio, es claro que los objetivos eran culturales:

Todos los socios eran de distinta ideología, había de todo, pero lo que interesaba era el aspecto cultural, motivar a la gente hacia las vivencias de las imágenes... porque la gente estaba acostumbrada solo a ver el cine común y corriente –western americano, cine mexicano, melodrama. El cine como arte no existía para el público cusqueño... Combatíamos incluso la película peruana **La muerte llega al segundo show**, lo más horrible del cine peruano. Vimos que la función de un Cine Club no era solo difundir cine, sino producirlo. Utilizando mis conocimientos de arquitectura, fotografía y arte, hice películas documentales. En junio de 1955 hice mi primer corto... sobre el Corpus Christi que se hace en la Plaza de Armas, una procesión de los santos de todas las parroquias, en realidad una fiesta pagana, una trasposición de la antigua fiesta de los incas. Los españoles la convirtieron en procesión de santos. La gente que va es pagana en el fondo, rinde culto a las imágenes comiendo, bailando, emborrachándose. Me interesó y filmé el documental sobre ello... Fue cuando estaba en formación el Cine Club. Esa película fue mi primera experiencia desde el punto de vista de la imagen y también desde el montaje²⁸⁹.

En esta extensa pero necesaria cita se comprueba que Chambi conocía de montaje y de contenido humano en un filme. En 1959 hace **La fiesta de las Nieves**, una reelaboración de *Lucero de Nieve* con masivas imágenes de multitudes andinas en peregrinación a los nevados, donde hace montaje con escenas de cortos anteriores; y junto a Figueroa y Nishiyama el trabajo colectivo **Noche y Alba**. Por último, Figueroa y Villanueva hacen en 1960 el medimetro de montaje **Producción en marcha**, sobre la economía agropecuaria local y regional.

En general, es aun difícil precisar la filmografía exacta de los documentales del Cine Club Cusco, porque muchos no se acabaron y otros tienen autoría imprecisa, aunque se acepta que son nueve en 1956, dos en 1957, dos en 1958, dos en 1959 y uno en 1960²⁹⁰; casi todos se hicieron en color, en 18 mm y varios eran silentes²⁹¹.

Pese a ello, su difusión internacional de esas películas, el premio de *Carnaval de Kanas* y *Lucero de nieve* en la Reseña de Cine Latinoamericano de Génova en 1960, donde se les consideró los mejores documentales etnográficos, y el éxito del

²⁸⁹ CARBONE, 1993: 94-96.

²⁹⁰ BEDOYA, 2009b: 134.

²⁹¹ BEDOYA, 1992: 181

film de ficción del Cine Club, *Kukuli* en 1964, provocaron que el teórico y crítico de cine francés Georges Sadoul viera en las cintas los rasgos de homogeneidad estilísticos propios de una *escuela* cinematográfica²⁹².

Nuestro interés estaba centrado en la descripción del mundo andino porque éramos de allí y había que expresar un mundo a través de las imágenes, lo que antes no se había hecho... yo financiaba los cortos, las recaudaciones cubrían solo el costo de los materiales. De modo que yo seguía siempre produciendo con mi dinero. En el gobierno de Prado tuvimos alguna ayuda a través de las Corporaciones Departamentales. Luego solo de la Casa de la Cultura dirigida por Arguedas²⁹³.

Chambi consideró que su Cine Club Cusco duró doce años, hasta 1967, y entrevistado por Carbone, dijo que “finalizó por la individualidad de sus miembros, insuficiente madurez y la egolatría de Figueroa”²⁹⁴. Pero Chambi era el cineasta más reconocido, fue invitado a festivales europeos, fue becado a Italia, y en 1968, finalizado el cine Club Cusco, los invitaron al Primer Festival de Cine en Mérida, Venezuela, la primera muestra del Cine Documental Latinoamericano, evento para la producción del cine documental del continente.

En resumen, el Cine Club Cusco no fue una escuela, pero tiene un *significado* concreto en el cine. Frente al poco desarrollo del cine documental peruano, los cortos cusqueños pese a ser temblorosos y silentes, son de una autenticidad y belleza natural que se parecen a la obra de Flaherty, rechazando el logro técnico a favor de un registro de la cultura andina, sobre todo en *Carnaval de Kanas* y *Lucero de nieve*. No hay una doctrina indigenista y no son documentales didácticos, se limitan a descubrir una realidad, son veristas. Bedoya encuentra otros elementos, referidos al fuerte uso del color:

En su exaltación por las texturas, abandonan la humildad de Flaherty por el expresionismo. Ávidas de sentir antes que de decir, no hay en las películas la intención de denunciar la opresión del indígena a partir de composiciones visuales...

²⁹² BEDOYA, 1992: 144-145. En Lima, los cortos fueron conocidos gracias al escritor José María Arguedas, quien promovió su proyección en 1957.

²⁹³ Manuel Chambi, en CARBONE, 93: 100

²⁹⁴ Manuel Chambi, en CARBONE, 93: 102

ni de reflejar la apoteosis de la raza. Y si alguien encuentra todo esto, es porque Chambi se resistió a proponer una interpretación unívoca... Es imposible enlistar los motivos temáticos de los cortos. Sería como eludir la cualidad constitutiva de su tratamiento visual, atento a restituir las dimensiones naturalista, simbólica y coreográfica de los ritos. De ese modo, su película sobre el Corpus Christi, que puede inducir a la síntesis de dos culturas, parece motivada más bien por mostrar un inmenso esfuerzo humano, deteniéndose en ese amasijo e indígenas y mistis –sin perder su jerarquía- en torno a una procesión²⁹⁵.

En lo que hay claridad es en el hecho de que el Cine Club Cusco, si no propuso una escuela documentalista peruana, sí definió el trabajo que debe hacer un Cine Club en un país en desarrollo que se propone tener un cine nacional. El grupo cusqueño definió la forma más lograda de un Cine Club en el Perú:

Llegar a todos los públicos con temas propios, y obtener una respuesta masiva. Motivar a través de las imágenes, la promoción o los debates y entrar en un terreno social e ideológico porque tiene que ser para todos. Cuando voy al cine Julieta veo a la misma gente siempre. Esa no es la función de un Cine Club, y tampoco de la Cinemateca de Lima [proyecto de archivo y difusión en 1980-85 de Tournier, Adrianzén y Durant]. El Cine Club Cusco hizo una tarea de divulgación en todos los sectores de la sociedad cusqueña. Incluso me costó la cárcel, por exhibir un documental cubano donde salía Fidel Castro, interesante no por su calidad [una de las primeras películas de García Espinoza]. Lo que pasó en el CCC fue que la sociedad cambiaba, cambiaron las cosas, desarrollamos nuevas ideas. Los debates sobre las películas fueron politizándose²⁹⁶.

Es decir, un cine atento a los cambios sociales y culturales, y un interés genuino por divulgar el cine en una comunidad en desarrollo. Como la escuela documentalista de Grierson, como la corriente norteamericana de Flaherty. Es improbable que Chambi haya conocido la obra de Ivens, pero es indudable que conoció la escuela documentalista cubana.

Aun no veían un uso social o político del cine, les interesaba el indígena andino, y pese a la inmediatez y objetividad, había un impulso celebratorio colectivo, como

²⁹⁵ BEDOYA, 1992: 146-147.

²⁹⁶ Manuel Chambi, en CARBONE, 93: 105-106

en *Corrida de toros y cóndores*, donde la actividad debe producir muertos para el prestigio de la localidad. Y ver *Lucero de nieve* es apreciar la textura de la imagen y la experiencia fílmica:

‘Carnaval de Kanas’ es colorista y vistosa, pero lejos de parecer folclórica o costumbrista, en ella se percibe un expresivo trabajo sobre la imagen. Para delinear esas estampas, llevaron el color hasta un punto de saturación, como dando forma a la liberación de energía de la festividad popular... lo ejecutaron todo de manera artesanal. Rehuyeron la especialización y procuraron pasar por la experiencia más limpia de la técnica y la realización. Convencidos de las virtudes superiores del registro en vivo... se mantuvieron ajenos al mito del estudio y el costoso equipamiento. Si alguna convicción presidió a los cineastas cusqueños, pudo resumirse en la propuesta de dar cuenta de una franja de la realidad nacional que gracias a su cine pasaba a ser tema fílmico peruano²⁹⁷.

Entonces, son genuinos documentales, superiores a lo hecho hasta ese momento en el país, obras de tema andino, de progresiva vistosidad paisajística, que pasaron del corto al medimetraje y que lograron los primeros premios extranjeros de la historia del cine peruano. Utilizaron todos los tipos de plano, pero sobre todo el plano conjunto; todos los tipos de ángulo, pero sobre todo el contrapicado; y poco travelling. Solo los últimos documentales de 1959 y 1960 tienen narración, y es en quechua, con poca música folclórica. Y lograron entonces un documentalismo de tipo *costumbrista* –se abandonaba así para siempre el geográfico- por un cine *informativo* e incluso con elementos de cine *social*.

Mientras Nishiyama, Figueroa y Villanueva hicieron luego el film de ficción de tema andino *Kukuli*, Chambi prosiguió con los cortos *Vida de los campesinos de Chincheros* (1961), *Ayaviri* (1961), *Machu Picchu* (1962), un segundo *Estampas del carnaval de Kanas* (1963), *Estampas del Carnaval de Kunturichanki* (1964), *Ukuku* (1965), *La fiesta de la Candelaria en Puno* (1965), *Puno* (1966), *Realidad I* (1970), *Dos familias* (1970), *Los universitarios* (1974), *Mantaro* (1974), y *De la recolección a la agricultura* (1974); es decir, hasta la época del gobierno de Velasco. Villanueva

²⁹⁷ BEDOYA, 1992: 148-152.

filmó *Raza de cóndores* (1962), *Feria de Huancayo* (1963) y la serie de documentales producidos por el Canal 13, *El Perú en marcha* (1964); mientras Nishiyama dirigió *Estampas cusqueñas*, que comprendió tres cortos documentales.

4.5. EL DOCUMENTALISMO PERUANO DESDE LOS AÑOS 60

Luego empezó otra época de improductividad y casi ninguna iniciativa cinematográfica importante, excepto los noticieros de siempre, cortos y coyunturales. Solo los *noticiarios* mantuvieron en el cine peruano de los años 50 una tradición de perfil bajo pero ininterrumpida presencia hasta los años 70:

No tuvo importancia la idea de que el cine podía contribuir a la conciencia social. Hubo solo voces aisladas. Ruszkowski abrió el Cine Club de Lima... Por otro lado, la cartelera de los 50 y 60 fue muy variada, de un cosmopolitismo amplio y riqueza envidiable... En los 50, el Noticiero Nacional siguió existiendo en el gobierno de Odría. En 1956, cuando Prado inicia su gobierno, otro Noticiero, **Sucesos Peruanos**, producido por Franklin Urteaga, pasa a ser por 20 años el más importante, no por ser bueno, sino por su continuidad. Previamente, Urteaga produjo tres notorios cortos, **Castilla soldado de la ley**, **Machu Picchu** y **El solitario de Sayán**, de Enrico Grass. Desde 1956 y gracias al noticiero, Urteaga siguió produciendo cortos, documentales de encargo sin cualidades visuales²⁹⁸.

Por ello, encontramos solo dieciséis films documentales, pocos de ellos largometrajes, desde 1964 hasta 1991 -27 años- demasiado poco en un tiempo tan largo. De ellos, dos no se exhibieron nunca y tres son híbridos que expresan no precisamente originalidad sino más bien desconocimiento del lenguaje cinematográfico documentalista, excepto el cine social de Ivens y del documental cubano, presente en los films del Grupo Chaski.

Aparte de los noticieros de entre cinco y diez minutos, no hubo ningún largo documental hasta **IV Campeonato Mundial Femenino de Básquetbol**, exhibido en

²⁹⁸ Isaac León Frías, en CARBONE, 93: 20-24.

mayo de 1964, con las cámaras de José Dapello, Eduardo Tellería, Manuel Trullen, Pedro Valdivieso y Fidel Zavaleta; narrado por José Flores, y producido por el conglomerado FIPESA-Tellería-Dapello. Como el anodino título dice, registra –en solo una hora- los partidos jugados en dicho Campeonato, y las ceremonias de inauguración y clausura del torneo celebrado en Lima y provincias en abril de ese año; “pese a ello, no tuvo repercusión crítica ni aceptación del público y duró una semana”²⁹⁹.

Fue un trabajo convencional, como un noticiero de actualidades más largo, donde lo único rescatable es el montaje hecho con los registros del desarrollo del evento filmados por los ya veteranos camarógrafos del Noticiero *Perú* registraron el desarrollo del evento, con cuyo contenido ellos mismos hicieron el montaje de este film de una hora exhibida como película principal.

Pese a ser el año 1964, solo hay preponderancia de planos conjuntos, y de ángulos picados y normales, aunque ya predominan los travellings y un sonido aceptable formado tanto por música como por narración en off y sonido ambiental; sin embargo, solo llega a ser un documental de temática informativa, ni siquiera social a menos que consideremos el deporte como una actividad social masiva. Es el único largo documental hecho entre 1964 y 1970, es decir durante todo el primer gobierno de Belaunde.

Solo seis años después encontramos un film, al que sin embargo resulta difícil llamar documental, **Los Montoneros** (1970), una reconstrucción histórica con guión y dirección del empresario huancaíno Atilio Samaniego, exhibida en julio de 1970, basada en la “Historia Militar del Perú” de Carlos Dellepiani y que narraba la formación clandestina de grupos patriotas a la espera del ejército de Bolívar, dirigidos por el montonero José Fresco; junto al campesino Ninavilca y Fray Bruno Terreros, se integran al ejército libertador y combaten en Junín y Ayacucho. Fueron representados por los actores principiantes Tony Vásquez, Christie Fabricius y Rafael Santos.

²⁹⁹ BEDOYA, 1997: 164. BEDOYA, 2009b: 254.

El rodaje se hizo en la sierra de Junín, tuvo apoyo militar y protección oficial... trataba de decir que los guerrilleros montoneros ayudaron mucho, pero eso casi no se demuestra. En 70 minutos se ve la Jura de la independencia, las batallas de Junín y Ayacucho, y la rendición de los Castillos del Callao...Fornidos campesinos disfrazados de españoles parecen hippies. El film tiene buenas intenciones, pero son insuficientes³⁰⁰.

En realidad duraba 80 minutos. En su reestreno, el crítico de cine Juan Bullita la consideró “típica película producto de una ideología chauvinista y analfabetismo cinematográfico, que pasará a la historia del cine peruano como ejemplo de anticine”³⁰¹. Pese a ser una celebración del patriotismo campesino dependencia, y a que costó tres millones de soles y se rodó en la sierra, pasó desapercibido en Lima, exhibido en solo seis salas; recuperando sus costos en salas de provincia. “Más que patriotismo, el film causaba disgusto, pues su nivel estaba por debajo de todo estándar: declamativa y acartonada, no tenía lógica narrativa ni consistencia dramática”³⁰².

Pese a ello, se reestrenó también en salas de cine años después, e incluso en televisión. No pasaría de ser un semidocumental, con predominio de la ficción, pero que usa los avances en planos, movimientos y sonido solo para lograr un film de tema *informativo*, pero *ni siquiera* costumbrista y mucho menos social.

Era una época pésima para el cine documental en el Perú: Jorge Reyes (1938) dirigió en Inglaterra, Francia y Chile los documentales testimoniales y políticos *Una vez una esperanza atravesó los campos y las ciudades* (1971), y *Avenida de las Américas* (1973), ambos sobre el gobierno del presidente chileno Salvador Allende³⁰³. No pudo repetir sus logros en el Perú.

Dos años después de *Los Montoneros* encontramos un film mucho más ambicioso en su contenido, pero de duración incluso menor a aquél, **Por las Tierras**

³⁰⁰ *La Prensa*, 19 de julio de 1970.

³⁰¹ Juan Bullita, *Correo*, 15 abril de 1976.

³⁰² BEDOYA, 1997: 197-198. BEDOYA, 2009b: 266

³⁰³ BEDOYA, 2009b: 209. En 1983 Reyes estrenó su subestimado largo de ficción *La familia Orozco*.

de Túpac Amaru, filmado en 1971 y exhibido en 1972, una curiosa coproducción peruano-soviética de Cinematográfica Amauta y Estudio Central de Films documentales de Moscú; el director fue el soviético Vladen Propskin, asesorado por Alberto Tauro del Pino; con fotografía en color de otro soviético, Oleg Artseulov, y locución de Juan Sifuentes, con Juan Barrio como productor ejecutivo.

Llegó a tener otro título menos comprometido, *El Perú de hoy*, y fue un reportaje extenso y de temática diversa, de solo 70 minutos, con el añadido de material de archivo que aumentó la calidad de sus discretos valores cinematográficos. Muestra la refinería de petróleo de Talara tras la expropiación a la IPC en 1968, manifestaciones masivas de apoyo a Velasco en el Cusco tras la Ley de Reforma Agraria de 1969, escenas de la hacienda Casagrande recién convertida en cooperativa, y el apoyo internacional tras el terremoto de mayo de 1970; también se plantea que en las aldeas cusqueñas el recuerdo de Túpac Amaru está vigente, la reunión en Lima de los 77 países en vías de desarrollo, con presencia de Fidel Castro y Salvador Allende; corridas de toros y peleas de gallos, con presencia de Cassius Clay; y por último, en la región amazónica las tribus celebran ritos con ayahuasca. El apoyo del gobierno militar es masivo y omnipresente por razones obvias:

Muchas imágenes se acompañaban con la insistente Marcha de la Revolución Peruana. Fue hecha por cineastas soviéticos a los que se encomendó dejar sentado un tributo al país y al gobierno de Velasco como reconocimiento por la reanudación de las relaciones diplomáticas entre la URSS y el Perú. Es un registro periodístico turístico y geográfico, cuyo ejemplo típico es el film... de los italianos Grass y Creveri; y a la vez un discurso apologético al gobierno militar y sus obras, que llegaba hasta a insinuar la continuidad de la gesta de Túpac Amaru en el desempeño de Velasco... Quedaba bien reconocido el apoyo de la CGTP a la gestión del gobierno militar. Los créditos agradecían el apoyo al rodaje de entidades y ministerios peruanos³⁰⁴.

Pese a ello, el estreno fue solo en tres cines³⁰⁵. Es obviamente un film de propaganda, pero también un documental cinematográfico que usaba el estilo del cine

³⁰⁴ BEDOYA, 1997: 201.

³⁰⁵ BEDOYA, 2009b: 268

soviético de Roman Karmen. Y además del uso de todos los recursos de lenguaje filmico –en planos, ángulos, movimientos y sonido, es un film informativo, pero además y social y sobre todo *político*.

Al año siguiente, dentro de esta pequeña coyuntura de apoyo al cine peruano, la directora Nora de Izcue (1934) dirigió **Runan Caycu** (1973), interesante medimetro documental sobre una historia de las luchas campesinas en el Cusco, incluido el movimiento sindical de Saturnino Huillca, incluyendo inéditas imágenes de la represión militar, hasta la promulgación de la Ley de Reforma Agraria³⁰⁶.

Película testimonial, que deja hablar a los personajes, con ella se inicia la tendencia de que hablen los grupos humanos... hubo influencia de los hechos histórico-políticos del velasquismo. ‘Runan Caycu’ representa la primera película testimonial seria hecha en el Perú... Se hizo buena investigación, que descubrió los movimientos campesinos y rescató al dirigente Saturnino Huillca³⁰⁷.

Ella trabajó durante el gobierno de Velasco en proyectos de implementación de cine y TV para el SINAMOS, y ya había hecho los cortos *Así se hizo La Muralla Verde* (1970) y *Ayahuasca* (1971); con apoyo de SINAMOS hizo *Runan Caycu*, ganador en el festival de Leipzig; formó Kinoks Producciones, y para 1983 llevaba ocho proyectos filmados³⁰⁸. Pese a todo esto, de Izcue no se considera seguidora de alguna corriente o teoría del cine documental, y más bien defiende posturas vitalistas primarias, pero afirma que incluso en este temprano año del gobierno velasquista, el régimen no estuvo de acuerdo con la película.

El film, de solo 30 minutos, utilizaba todos los recursos expresivos del lenguaje narrativo cinematográfico alcanzado hasta ese momento, en cuanto a travellings, buen uso del montaje vertoviano y aceptable banda sonora, y seguía algunas pautas del documental cubano (el cubano Santiago Álvarez hizo en el Perú *Piedra sobre Piedra* en 1970) pero sobre todo de *La Hora de los Hornos* del argentino Solanas.

³⁰⁶ BEDOYA, 1997: 247. BEDOYA, 2009b: 204. Su primer largo de ficción, *El viento del Ayahuasca* (1983), renovó su viejo interés por la Amazonia, y en su origen estuvo un proyecto de largo documental sobre curanderismo; tuvo incluso insertos de registro documental de paisajes de la región.

³⁰⁷ Entrevista a Nora de Izcue. En: CARBONE, 2007: 52-53.

³⁰⁸ CARBONE, 2007: 49-50.

Por ello *'Runan Caycu'* alcanza una lograda temática *informativa, social y política* muy madura que por desgracia no se convirtió en ninguna corriente o escuela documentalista³⁰⁹.

Todo apoyo gubernamental a un cine documental comprometido desapareció después. En 1975 se realizó, pero no se exhibió, **Chiaraq'e, batalla ritual**, un largometraje documental dirigido por el veterano y eficiente Luis Figueroa, con guión del propio Figueroa y Ricardo Valderrama, producido por Perucinex, y con cámara del eficiente Jorge Vignati.

Es un registro de casi 100 minutos del combate ritual librado a pedradas entre comunidades campesinas en enero de cada año en las alturas del Cusco, y de testimonios de los habitantes de Kanas sobre el sentido del rito y contra los abusos y dominación de gamonales y sacerdotes; junto a las canciones de las mujeres durante la ceremonia. Los intérpretes, habitantes de las comunidades de Canas, repiten su convicción de que “el rito nunca desaparecerá”, idea que comparte el director y el camarógrafo:

El film está compuesto por una sucesión de ritos indígenas, pero no nos muestra la relación de éstos con la vida cotidiana, con el trabajo de la tierra, con los problemas reales del proceso productivo. Esto impide una visión más total del mundo campesino y del estado de explotación en que éste se debate³¹⁰.

Las declaraciones, y la forma cómo se registra esta festividad ancestral anual por el diestro Vignati, que logra captar la intensidad de la celebración y las heridas como testimonio de primera mano, confirman que es un derivado directo de los documentales de cusqueños, porque Figueroa quería registrar una sociedad aun inédita para el cine.

³⁰⁹ Treinta años después, Nora de Izcue haría *El viento de todas partes* (2004), ya en formato digital, y por cierto con guión de Hugo Neira. Un largo documental sobre el fujimorismo, la reelección fraudulenta y el movimiento ciudadano manifestado contra un gobierno que montó la más grande red de corrupción nunca vista en el Perú. la película testimonia los hechos acaecidos en la década, y se construye en base a la experiencia vivida por personas involucradas en la lucha. En su desarrollo hay tres niveles de información: la historia oficial visible, la del poder corrupto que domina el país, y la del pueblo que toma conciencia y logra la democracia.

³¹⁰ *Marka*, 1 de agosto de 1975.

Por su estructura documental, por su concepción representaría otra forma de aproximación al mundo campesino, donde el realizador se limita a la recomposición y ordenamiento cinematográficos de los espacios y tiempos inherentes a lo esencial de sus contenidos: la visión en la versión de los vencidos³¹¹.

Con una precisa capacidad de observación, no se discutía sobre la violencia, solo se registraba aunque con frágil estructura, escasa dinámica, y dificultad para transmitir la visión de una cultura ancestral desafiando a otra; pero son valiosas imágenes en uno de los testimonios más logrados hechos por peruanos sobre el mundo andino.

Y pese a todo esto, en 1975 la Comisión de Promoción Cinematográfica, del régimen de Morales Bermúdez, decidió prohibir su exhibición obligatoria en salas de cine, pese a la ley de cine vigente, con el argumento de que “ofrecía una visión bárbara de las costumbres indígenas” que el gobierno precisamente erradicaba; por lo que la productora del film, Perucinex de Juan Barandiarán, fragmentó el largometraje en cortos que, censurados de las escenas más sangrientas, se exhibieron por desgracia sin repercusión, aunque una copia se exhibió en el extranjero con el título de *Los hijos de Túpac Amaru*³¹².

Chiaraq'e es entonces un documental de complejo lenguaje, donde abundan los primeros planos y pocos conjuntos, pero donde los travellings en ángulo normal son preponderantes y extensos; hay poco montaje y mucho sonido ambiental. Esto en un documental que consideramos etnográfico más que informativo, pero con un innegable contenido *social*.

Dos años después, en 1977, llegó **La Nave de los Brujos**, otra producción de Perucinex, con dirección, fotografía, cámara y edición de Jorge Volkert. En casi 90 minutos, sobre una idea de Omar Aramayo, tocaba el tema del “misterio de las piedras” de las edificaciones prehispánicas, desarrollando algunas de las teorías

³¹¹ *Correo*, 15 diciembre de 1976.

³¹² BEDOYA, 1997: 214. BEDOYA, 2009b: 173 y 272. Con este otro título, a veces se confunde con el film documental anterior, **Por las tierras de Túpac Amaru**.

acerca de la forma en que se desplazaron, tallaron, modelaron y colocaron las grandes piezas líticas usadas en las antiguas culturas peruanas. “La novedad del film cae en punto muerto y su posible interés teórico se disuelve en una estructuración opaca, fría, confusa, reiterativa hasta el agotamiento y, en definitiva, inútil”³¹³.

Volkert (1938-1991) fue uno de los mejores camarógrafos del país, abocado a los cortos, y su único largo fue este film originalmente de “registro arqueológico prehispánico” pero que añadía mucha especulación pseudocientífica y experimentos de cámara:

Es doloroso ver desperdiciada una indiscutible sensibilidad fotográfica en esos insistentes desenfoces y enfoques, planos y acercamientos al sol, y especialmente en ese dominante ‘punto de vista de la araña’, esos paseos en primer plano por la textura de las piedras³¹⁴.

Había pues eficiencia técnica pero un pésimo criterio de difusión, ya que la prensa dijo que era un film de terror y esoterismo, cuando solo era un semidocumental con elementos de ficción:

El público se sintió engañado y provocó incidentes... El film iniciaba como documental didáctico, capaz de informar científicamente sobre las piedras prehispánicas. Pero ese inicial afán explicativo se extraviaba en una acumulación de hipótesis... Pudo haber sido un corto óptimo, pero se dilató en una suma de imágenes de ruinas con acercamientos a las piedras en un ‘punto de vista de la araña’. Y con una música que enunciaba temas esotéricos, mientras el sonido de queñas forzaba la idea de un misterio más que elusivo³¹⁵.

Fue el primer largometraje documental acogido a la Ley de Cine para exhibición obligatoria, pero aquella acumulación de errores filmados con el estilo neutro de un documental turístico, “y la ya citada publicidad equivocada confundió

³¹³ Isaac León Frías, *Caretas*, 24 de marzo de 1977.

³¹⁴ Juan Bullita, *Correo*, 27 de marzo de 1977.

³¹⁵ BEDOYA, 1997: 217.

al público y provocó su fracaso, pese a haber sido exhibido en nada menos que once cines en marzo de 1977”³¹⁶.

Había un predominio absoluto de primeros planos de las rocas, casi ningún plano entero o conjunto de personas, muchos ángulos picados, y sobre todo abusivos y omnipresentes travellings al ras del suelo; en sonido, una permanente voz en off, poco sonido ambiental y mucha música andina. El tema resultaba de estilo turístico, pero culminaba en un híbrido *poco informativo y poco costumbrista*, sin contenido social pese a haberse realizado en el tercer año del gobierno de Morales Bermúdez.

Del mismo año 1977 es **Expropiación**, un combativo documental dirigido por Mario Robles Godoy (1927), que había emigrado a Venezuela en 1962, donde hizo un eficiente cine publicitario, y dos documentales, hasta que fue llamado al Perú por su hermano Armando para dirigir la fotografía de los largos de este último.

Con guión suyo y de Mario Pozzi Escot, producido por Perucinex y Mario Abate de Venezuela, fue editado por el propio Mario Robles. En 100 minutos, tiene un registro alegórico pero fuertemente documental de una larga marcha ritual, por el difícil territorio andino, hecha por una columna de mineros de la sierra central dispuestos a hacer escuchar sus reclamos y demostrar su determinación ante las autoridades; los intérpretes fueron habitantes de La Oroya, Goyllarisquizga y Paragasha. Pese al impecable acabado, el film fue prohibido por la Junta de supervigilancia del gobierno de Morales Bermúdez, menos permisivo ante reivindicaciones sociales, por el discurso radical del film considerado inconveniente. También se le negó el beneficio de la ley de cine, prueba de que todos los logros cinematográficos de la primera fase militar estaban ya en disolución³¹⁷.

Por tanto, es otro film inédito, como *Chiaraq'e*. No se pudo apreciar el excepcional uso del color, ni sus travellings acompañando la caminata interminable, ni su narración en off, ni el sonido ambiental; un documental comprometido, que tenía temática *informativa* pero inequívocamente *social*.

³¹⁶ BEDOYA, 2009b: 207 y 272-273

³¹⁷ BEDOYA, 1997: 222. BEDOYA, 2009b: 174 y 274.

Dos años después la noruega Marianne Eyde fotografió y dirigió **Casire**, un solvente documental de una hora, con texto de ella misma, sobre esta comunidad andina de Parinacochas donde la ausencia de hombres modificó los roles y estados de las mujeres, que desempeñaban el gobierno y el dominio de la comunidad.

Eyde, que había hecho cortos documentales con el seudónimo de Mariana Valdeavellano, recopiló para su film versiones orales de mitos sobre el volcán femenino Sarasara y el masculino Coropuna, donde la “voz” femenina del primero explica las imágenes que muestran la vida de la comunidad, mientras un narrador masculino informa de la vigencia de las creencias acerca del volcán. En el texto predomina el conflicto dramático que logra dictar el inusual orden político de la comunidad de Casire, de hombres con roles subordinados y dirección femenina de la vida cotidiana. Pero si hay conflicto en el texto, no lo hay en las imágenes:

El documental pretendió conciliar la reflexión antropológica con la descripción etnológica que registra ‘objetivamente’ las particularidades de una colectividad. Pero se desarrolla sin matices, picos, ni conflictos. Cierta morosidad descriptiva terminaba por relajar la fascinación con ese mundo ‘atípico’ de roles invertidos, centro del filme donde se supone que hay un conflicto³¹⁸.

Además, aunque es un documental con testimonios de los comuneros Alejandro Medina, Concepción Escobar, Rosa Cruz, Ana Franco y Teresa Ventura; también hay una narración ficcional, la voz del volcán hecha por la actriz profesional Delfina Paredes como la voz del volcán. Dura solo 60 minutos y se hizo en color, con música tradicional de la región de Casire³¹⁹.

No se exhibió nunca en cines en 1979, pero no es totalmente inédito al existir versión digital. Ahí se percibe un uso grande de primeros planos y planos medios, ángulo normal con pocos ángulos contrapicados, casi ningún travelling y un eficiente uso del sonido en la música tradicional de la región de Casire. Y sobre todo, el uso

³¹⁸ BEDOYA, 1997: 226.

³¹⁹ BEDOYA, 2009b: 178 y 275.

de colores apagados, pese a tener muchas escenas en exteriores. Es, entonces, un documental de temática *costumbrista*, y a la vez *informativa* y *social*.

Finalizó la década de los 70, y el cine documental desapareció, a excepción de los pocos cortos informativos que poco a poco eran expulsados de las salas. Para los años 80, la alta producción cayó por la crisis económica, pero la producción de cortos se mantuvo, aunque la mayoría era de muy mala calidad. Fue entre los cortometrajistas que aparecieron algunos documentales notables: el documentalista más visible del periodo fue Gianfranco Annichini.

María del desierto (1982) es un corto de solo cinco minutos donde informa sin adornos ni esteticismos, la vida de María Reiche, dedicada a la preservación y cierto estudio de las Líneas de Nazca; un corto documental informativo. **Radio Belén** (1983), de diez minutos, es en cambio un ensayo documental que a la información sobre una estación de radio de la ciudad de Iquitos, añade interesantes intentos de costumbrismo³²⁰.

Sin embargo, los primeros films documentales de envergadura de los años 80 fueron de un colectivo documentalista original, el Grupo *Chaski*, creado en marzo de 1982 para realizar filmes sobre la realidad peruana, formado por Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi, Stefan Kaspar, René Weber y Maria Barea³²¹. Empezó su trabajo durante el segundo gobierno de Belaunde, y se haría relativamente famoso por haber hecho el film de ficción *Gregorio* (1985) y su continuación *Juliana* (1989), último largo del Grupo, que se disolvió en 1991³²².

Se hicieron conocidos por el sólido documental **Miss Universo en el Perú** (1982), sobre ese célebre concurso consumista y sexista, fruto de un convenio entre el gobierno de Belaunde y la empresa norteamericana Miss Universe; a su carácter informativo añadían una crítica social ácida e incluso un contenido político combativo, en una obra cuyos 40 minutos ya lo convertían en una obra mayor. Ya

³²⁰ Hay que añadir dos cortos semidocumentales no analizados aquí: Pablo Guevara hizo **Periódico de ayer** (1982) y José Antonio Portugal hizo **Hombres de viento** (1984). BEDOYA, 2009b: 210.

³²¹ Revista del Grupo Chaski, *Nuestro Cine*, 1.

³²² BEDOYA, 1997: 255 y 283.

había travellings en abundancia, planos de todo tipo, sobre todo planos medios, y una banda sonora regular donde brillaban los temas andinos.

También hicieron **Camino de liberación** (1985), mucho menos conocida y modesta, de media hora, sobre el célebre sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez y su propuesta de la Teología de la Liberación, y que es de manera obvia un documental social, precisamente por describir de manera comprometida el contenido social de esa propuesta eclesial. Solo planos medios, sonido directo, entrevistas y algunas imágenes de archivo con un montaje mínimo.

Perú, ni Leche ni Gloria (1986) fue un ambicioso documental informativo, social y político de 40 minutos donde se analizan los intereses monopólicos de la empresa Gloria, en realidad un conglomerado de empresas extranjeras. Aquí se usó mucho el montaje con materiales de distinto origen, sobre todo de comerciales de TV. Precisamente ese original montaje colorido y radical confundió acierta parte del público que no apreció el profundo contenido sociopolítico del documental.

Por último, hay que mencionar el documental de solo 15 minutos **Encuentro de hombrecitos** (1987), parte de una serie de cortos llamada *Retratos de sobrevivencia*, encargado por una televisora extranjera, y que como su duración no excedía lo estipulado por la ley de cine, pudieron ser estrenados comercialmente. Con fotografía del luego famoso Danny Gavidía, retrata a los niños Edward Centeno y Roberto Velásquez, trabajadores en el Mercado Mayorista de frutas, que desde la madrugada hasta el anochecer realizan una labor infame pero que les da ciertas nociones de su realidad y sobre todo de la falta de oportunidades. Es un corto documental de contenido claramente informativo y social.

Veinte años después los miembros del grupo hicieron en video otro documental, *Sueños lejanos*, donde retoman el tema, y los antes niños y ahora reencontrados hablan de sus vidas, del país, del trabajo, con una voz en off que narra los tiempos de crisis vividos. Era, sin embargo, más informativo que social.

Los otros cortos de esta serie fueron *Margot la del circo* (1987), *Crisanto el haitiano* (1989), *Sobreviviente de oficio* (1990) y *El taller más grande del mundo* (1990). Con estas obras, los cineastas del grupo pasaron a concentrarse en el registro cotidiano de personajes marginales, verdaderos sobrevivientes, indagando por las calles de Lima los oficios informales, presentando personajes comunes pero singulares y hasta excéntricos en sus métodos contra la desocupación³²³.

Estos documentales son, creemos, los únicos en todo el panorama documentalista peruano que muestran elementos de cine social y político emparentado con las corrientes del documentalismo mundial: compromiso social, reflexión política, uso del montaje con carácter narrativo. Son las únicas obras cinematográficas documentales con elementos cercanos a los aportes del holandés Ivens, a la escuela marxista cubana, y al compromiso político del documentalismo argentino.

Cronológicamente, el siguiente film documental de envergadura se produjo en 1986 y 1987, pero nunca se exhibió, resultando otro caso de film *inédito*: **Aquí descansa la luz** fue dirigido no por un cineasta sino por un empresario ganadero, Mario Paredes Cueva, y producido por una empresa *ad hoc*; con textos de Wilber Bendezú y Alfredo Álvarez Calderón, imágenes del archivo de Julio Vignati y Eduardo Tellería, y cámara de Vignati y César Pérez. Es un film de 40 minutos, con imágenes de archivo, que reconstruyó de modo elíptico la trayectoria de Haya de la Torre, fundador del APRA, de 1932 a su muerte en 1979:

Incluía noticiarios de las giras políticas del líder por el país, tomas de camarógrafos apristas y operadores diversos, imágenes de la campaña que llevó al gobierno a Bustamante en 1945... y sobre todo valiosas e inéditas películas caseras filmadas por amigos de Haya en su viaje a Europa... El interés del film se ciñe a lo documental. Importa por la cantidad y calidad de los testimonios visuales bien restaurados, antes que por una inexistente intención de explicar la personalidad del político, aclarar la naturaleza de sus ideas o exponer su influencia en la historia peruana del siglo XX³²⁴.

³²³ BEDOYA, 2009b: 205 y 211.

³²⁴ BEDOYA, 1997: 269

Por desgracia, la película no pudo ni puede verse en funciones públicas, por única decisión de su director y productor, muerto en 1997. Así que nunca llegó a salas. Solo quedarían referencias de los narradores del film, Alfredo Álvarez y David Odría³²⁵. Por tanto, solo se puede decir que era casi un mediometraje, donde su principal atractivo sería su *montaje de tema político*, por la cantidad y calidad de los materiales originales de archivo, como *Morir en Madrid*, del francés Rossif, pero sin llegar ni en cantidad ni en calidad al nivel de *La Hora de los Hornos*.

Los casos de filmes documentales frustrados son inacabables³²⁶. De 1990 es **Chabuca Granda... confidencias**, documental dirigido por Martha Luna, con investigación y guion del comunicador Fernando Vivas Sabroso y la misma Martha Luna, cámaras de Danny Gaviria y Jorge Vignati, y un montaje muy logrado de Augusto Tamayo San Román.

Fue la primera y única obra de la autora, un documental biográfico de una hora sobre la famosa compositora peruana (1920-1983), semblanza que alternó el registro de la Lima tradicional a la que ella cantó, con fotografías, material de archivo de noticiarios y de sus actuaciones, y testimonios de homenaje de los artistas que la conocieron: Pablo Milanés, Mercedes Sosa, Armando Manzanero, Alberto Cortez, Oscar Avilés, Susana Baca, Caitro Soto y Mario Cavagnaro.

Pese al tema, no logró profundidad en las causas que la convirtieron en compositora, ni desarrolló las contradicciones entre su vida y su obra, entre su admiración por escritores socialistas y su nostalgia aristocrática; entre su interés por Cuba y Velasco con su apego a las tradiciones criollas. Tensiones apenas apuntadas, luego obviadas con exceso de discreción. El reducido metraje y la opción por reconstruir aquella personalidad con el testimonio de sus amigos, dieron al film la apariencia de un reportaje televisivo³²⁷.

³²⁵ BEDOYA, 2009b: 208 y 287.

³²⁶ José Carlos Huayhuaca (1949) se hizo famoso por su primer largo de ficción *Profesión detective*, exhibido en 1986, y en 1988 hizo en colaboración con Annichini el mediometraje documental **Perú: cuando el mundo oscureció**, documental antropológico de una hora financiado por una productora cubanoamericana; ganó en el festival de Cine Antropológico Mundial en Nueva York, pero no se exhibió en el Perú. BEDOYA, 2009b: 188.

³²⁷ BEDOYA, 1997: 287.

Bedoya acierta en la causa principal de la derrota de este film. Aprobado por la Comisión de promoción, su estreno en abril de 1990 se frustró porque los exhibidores limeños se negaron a programarla en salas, alegando que duraba muy poco para ser proyección principal. Luna perdió todo su dinero pero no logró exhibir su film, y se resignó a que jamás se proyectara en su país. Este es el caso de un film fruto de una larga investigación, que usa todos los avances del montaje de mucho material de archivo, siguiendo las normas de la época, y aunque resultó una escueta semblanza, era solvente; fue el desacato de los exhibidores lo que arruinó su difusión³²⁸.

Fue, entonces, un film con un lenguaje narrativo cinematográfico solvente, logrado, de muy buen montaje de material de todo tipo, y sobre todo, con una banda sonora de calidad que además de montó en Argentina. Otro documental –de temática *costumbrista e informativa*- inédito, por no decir perdido.

Por último, tenemos un semidocumental, también inédito, **Antuca**, producido en 1991 por Warmi Cine y Video. De 75 minutos, fue el primer largo dirigido por María Barea, salida del grupo Chaski y autora de cortos, que hizo este film editado por Gianfranco Anichini, y con música de Chalena Vásquez.

El film recoge testimonios de trabajadoras del hogar, filmados con propósitos didácticos y de difusión de un mensaje de dignidad, en medio de la explotación laboral y el abuso contra las jóvenes migrantes dedicadas al servicio doméstico; el guión fue elaborado por la propia Barea y Micha Torres, a partir de auténticos testimonios de exclusión narrados por jóvenes de origen andino y con trabajo doméstico en Lima; sin embargo, también hay escenas reconstruidas y de ficción con actores profesionales como Eduardo Cesti y Delfina Paredes³²⁹.

Es entonces un film semidocumental, con el registro testimonial ficcionalizado en lo que hoy se llama *falso documental*, solvente y logrado para la época. Y tampoco llegó a exhibirse en salas, pasando directamente a video. Sin embargo, tiene todos los

³²⁸ BEDOYA, 2009b: 208.

³²⁹ BEDOYA, 2009b: 210 y 294.

elementos cinematográficos: planos, ángulos, movimientos, y sobre sonido logrado en música, narración y sonido ambiental. Una obra de contenido *informativo* pero sobre todo *social*.

Podemos resumir, de este último periodo estudiado, que no hubo ningún largo documental entre 1960 y 1964, y solo dieciséis filmes entre 1964 y 1991, es decir en otros 27 años. Ahí están los logros más rescatables en lenguaje cinematográfico, narrativo y temático; pese a que de los dieciséis, cinco fueron prohibidos o están inéditos o solo en formato video.

Habiendo visto al final del capítulo III un cuadro general con los aportes de las escuelas y corrientes documentales en el mundo, y su importancia para una teoría mayor del documentalismo, veamos en el siguiente cuadro el resultado del capítulo IV.

Para ello, aplicamos nuestra Guía General de Documentales, logrando una consolidado cronológico con la información obtenida sobre el cine documental peruano

CUADRO 3
CONSOLIDADO DE DOCUMENTALES PERUANOS 1910-1990

Periodo silente											
N°	TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTOR	DURAC. EN MIN	CONTENIDO	TEMÁTICA				
							Geo grf	Cos tum	Infor mat	So cial	Polí tico
01	<i>Viaje al interior del Perú</i>	1910	C. L. Chester	Peruvian Corporation	100	Crónica de un viaje de ida y vuelta a la sierra central y la selva, primer reportaje de largometraje.	X				
02	<i>El gran Te Deum de 1910</i>	1910	C. Chester	C. Chester y Empresa del Cinema Teatro	60	Registro del te Deum del viernes santo de 1910 en la Catedral de Lima		X			
03	<i>Las maniobras de la Escuela Militar de Chorrillos</i>	1911	Jorge Goitzolo	ECT	30	Maniobras de oficiales y cadetes de la EMCH por clausura de año académico.			X		
04	<i>La Semana Santa de Lima</i>	1912	Jorge Goitzolo	ECT	100	Reportaje de la Semana Santa: Estaciones en las iglesias de Lima, asistencia oficial a actos religiosos, parada militar. Largo de proyección principal.		X	X		
05	<i>La corrida de toros del 3 de marzo</i>	1912	Juan Armengol	Compañía Internacional Cinematográfica	30	Corrida de toros de marzo de 1912. Largo de proyección principal, nacionaliza el género taurino.		X	X		
06	<i>Un viaje por el sur del Perú y parte de Bolivia</i>	1912	Juan Armengol	CIC	100	Crónica de viaje en nueve partes sobre Mollendo, Arequipa, Puno, el lago Titicaca y Bolivia; como la de 1910. Largo de proyección principal.	X				

07	<i>Revista de la CIC</i>	1913	Fernando Lund	CIC	100	Noticiero fílmico o <i>cine journal</i> sobre baños de Barranco, manifestación obrera, almuerzo en el Grand Hotel, fiesta agrícola, elecciones. Largo de proyección principal.		X	X	?
08	<i>Peruanos en París</i>	1913	Jorge Otayza	CIC	120	Noticiero en dos partes sobre peruanos en Francia. Charlas, militares de la embajada, médicos, pilotos, ingenieros, intelectuales.			X	?
09	<i>El Oriente peruano</i>	1921	¿?	Amazonian Film Company y Julio Arana	90	90 minutos en 53 partes, sobre el adelanto de la ciudad de Iquitos, costumbres indígenas, la flota fluvial peruana y la navegación. Proyecto personal de magnate Arana		X	X	
10	<i>La vida de Chiclín en el ecran</i>	1922	¿?	Rafael Larco – Hacienda Chiclín	15	Registro de actividades de la hacienda azucarera del terrateniente Larco	X			
11	<i>Las fiestas del carnaval de 1923</i>	1923	Manuel Morales	Peru Films y ETC Ltda.	100	Reportaje sobre los carnavales en Lima, Barranco, La Punta, Callao, Bellavista, Magdalena y San Miguel. Manifestaciones oficiales. Largo de proyección principal.		X	X	
12	<i>Los festejos del Centenario de Ayacucho</i>	1925	Alberto Madueño	Empresa Cinematográfica Perú	100	Vistas de bailes en la Municipalidad y Palacio, exposición industrial y ganadera, embajadores, inauguración de hospital y monumento, Te Deum, desfile militar. Film oficial gubernamental.		X	X	?

13	<i>Tras los Andes</i>	1925	Victor Ludwick	La Colonizadora Concesión Tomenotti	80	Largometraje, mezcla de promoción para inversores con elogios al gobierno. Apología de la colonización de la selva.	X	X		
14	<i>El Progreso del Perú</i>	1925	W. Runcie y George Dyott	Touring Club Peruano	90	Siete partes sobre turismo carretero. El cañón del Pato, viaje a Ayacucho, a Casa Grande, industria algodonera, viaje aéreo sobre Lima y Callao.	X	X		
15	<i>Santa Rosa de Lima</i>	1925	Manuel Morales Antonio Garland	Perú Films y Arzobispado de Lima	30	Descripción dramatizada de la vida de la santa limeña.		X	X	
16	<i>El carnaval de 1926</i>	1926	José Avilés	Empresa del Teatro Forero	80	Largo en seis partes, de alta calidad técnica. Incluye segmentos de ficción. Hubo cortos y medimetroajes de tema parecido.		X	X	
17	<i>Un Gran Gobernante y un Pueblo Agradecido</i>	1926	Manuel Morales	Ministerio de Gobierno	140	Vistas del banquete ofrecido en homenaje al presidente Leguía. Film apologético de la extensa obra gubernamental, evidente uso del cine como propaganda. <i>Temprano uso político del cine.</i>			X	X
18	<i>Campeonato Sudamericano de Fútbol</i>	1927	José Avilés	Caja de Depósitos y Consignaciones	70	Largometraje sobre el Campeonato y el cosmopolitismo y espíritu de modernidad que reivindica el gobierno de Leguía.			X	?
19	<i>Los niños Bienvenida en Lima</i>	1928	Pedro Sambarino	Pedro Sambarino	20	Nueve corridas de toros de los famosos toreros Mejías Bienvenida, estadía en Lima y partida.		X	X	

20	<i>La conquista de la selva</i>	1929	Guillermo Garland	Padres Misioneros Franciscanos Descalzos	30	Registro para el extranjero del magisterio franciscano en la selva peruana. Flora, fauna, y gobierno de Leguía.	X	X		
21	<i>El Campeonato Suramericano de Atletismo</i>	1929	José Avilés	Avilés Hermanos	40	Tribunas, delegaciones atléticas, pruebas deportivas, escenas del presidente Leguía, premios, banquete; y la prosperidad arquitectónica de Lima.			X	?
22	<i>Machu Picchu</i>	1929	Enzo Longhi	Guillermo Torres	60	Partida y viaje de la Comisión Oficial al Cusco. Mollendo, Arequipa y Cusco. Ceremonias. Reconstrucción histórica de la toma de Sacsayhuaman. Misa en la misma Machu Picchu.	X	X	X	
23	<i>Miss Perú</i>	1930	José Fernández	ETC y diario <i>La Crónica</i>	50	Reportaje de la elección de la primera Miss Perú, Emma McBride. Representantes, paseos, visita a Leguía, carreras de gala, apoyo oficial		X	X	?
24	<i>El crimen del Hotel Comercio</i>	1930	Luis Scaglione	Luis Scaglione	30	Reconstrucción semidocumental de crimen de un español en un hotel de Lima.			X	
25	<i>El Cadete Peruano</i>	1931	Luis Scaglione	Luis Scaglione	20	Labores de aprestamiento castrense en la EMCH.			X	
26	<i>Bajo el cielo peruano</i>	1931	Guillermo Garland	Guillermo Garland	50	Film turístico muy extenso que describe el paisaje de las regiones del país.	X	X		
Periodo sonoro										
27	<i>Inca Cuzco</i>	1934	Pedro Sambarino	Pedro Sambarino y Touring Club Peruano	40	Vistas turísticas de los nevados andinos, primera cinta documental sonora.	X	X		

28	<i>Melodía Andina</i>	1938	Desconocido	Desconocido	50	Publicitado como film de viajes por el interior del país, descripciones geográficas. Probable reestreno de material antiguo.	X	X			
29	<i>Alerta en la frontera</i>	1941	Kurt Hermann y Manuel Trullen	Nacional Films y Federico Uranga	60	Reportaje de acciones militares de guerra fronteriza con Ecuador. Autorizada por el Estado Mayor del Ejército. Exhibición prohibida por razones diplomáticas.			X	X	
30	<i>La vida del cadete peruano</i>	1942	Kurt Hermann y Manuel Trullen	Laboratorio Cinematográfico Heraldo	30	Faenas de entrenamiento y aprendizaje de los cadetes de la EMCH de 1942. Información apologética, compensación al equipo del documental anterior.			X		
31	Corpus del Cusco	1956	Manuel Chambi	Foto Cine Club Cusco.	5	Documentales de cortometraje hechos en el Cusco, de tema andino, en quechua, de vistosidad paisajística.		X	?		
32	Toros y cóndor [corridos de toros y cóndores]		Chambi y Eulogio Nishiyama		5			X	?		
33	Las piedras		Chambi y Luis Figueroa		5			X	?		
34	Rostros y piedras		Luis Figueroa		5			X	X	?	
35	Carnaval de Canas		Chambi y Nishiyama		25		Mediometraje, tema andino, premiado en Europa en 1960 y 1964		X	?	
36	Títeres de Pueblo		Luis Figueroa		5		Cortos hechos en el Cusco, de tema andino, en quechua, de personajes pintorescos de la comunidad cusqueña.		X	?	
37	Calcheo de maíz		Eulogio Nishiyama		5				X	X	?
38	Dina Núñez				5				X	?	
39	Picantería cusqueña				5				X	?	

40	Lucero de Nieve [<i>Qoyllur Riti</i>]	1957	Chambi y Nishiyama	Llamado en el extranjero	20	La peregrinación andina del Qoyllur Riti, bien fotografiada. Gran vistosidad paisajística.	X	X	X	?	
41	Gran fiesta de Chumbivilcas		Chambi y Nishiyama	<i>Escuela de Cine del Cusco.</i>	15	Documentales de medimetraje hechos en el Cusco, de tema andino, de <i>gran</i> vistosidad paisajística y estilo propio.		X		?	
42	Policromía Andina	1958	Figueroa y César Villanueva		20		X	X		X	
43	Rostros y piedras II		Figueroa y Villanueva		25			X	X	?	
44	La fiesta de las nieves	1958	Manuel Chambi		40			X	X	X	
45	Noche y Alba		Chambi, Figueroa y Nishiyama		20			X	X		
46	Producción en Marcha	1960	Figueroa y Villanueva		30			X	X	X	
47	IV Campeonato Mundial Femenino de Basquetbol	1964	Eduardo Tellería Manuel Trullén y José Dapello	FIPESA – Tellería - Dapello	60	Registro de los partidos del IV Campeonato, y las ceremonias de inauguración y clausura.			X	X	
48	Los montoneros	1970	Atilio Samaniego	Atilio Samaniego	80	Semidocumental, reconstrucción de baja calidad sobre la independencia del Perú. Reestrenado en 1976.			X		
49	Por las tierras de Túpac Amaru [<i>El Perú de hoy</i>]	1972	Vladen Propskin	Cinematográfica Amauta - Estudio Central Documentales de Moscú	70	Reportaje soviético sobre la realidad del Perú, informaba de la sociedad y política del régimen velasquista.			X	X	X
50	Runan Caycu	1973	Nora de Izcue	Nora de Izcue	30	Testimonio de las luchas campesinas en el Cusco hasta la promulgación de la Ley de Reforma Agraria. Uso del montaje.			X	X	X
51	Chiaraq, batalla ritual [<i>Los hijos de Túpac Amaru</i>]	1975	Luis Figueroa	Perucinex	95	Registro de costumbre andina del combate ritual. Censurado.		X		X	

52	La nave de los brujos	1977	Jorge Volkert	Perucinex	85	Reportaje subjetivo sobre arquitectura prehispánica			X	X				
53	Expropiación	1977	Mario Robles Godoy	Perucinex/ Mario Abate/ Venezuela	100	Registro reivindicativo sobre marcha de mineros hacia Lima. Prohibido por el gobierno, e inédito.					X	X		
54	Casire	1979	Marianne Eyde	Marianne Eyde	60	Registro cultural de comunidad ayacuchana, con narración ficcional.			X	X				
55	<i>María del Desierto</i>	1982	Gianfranco Annichini	Gianfranco Anichini	5	Semblanza de María Reiche y líneas de Nazca.					X			
	<i>Radio Belén</i>	1983			10	Alegoría de la radio de la ciudad de Iquitos.			X	X				
56	<i>Miss Universo en el Perú</i>	1982	Grupo Chaski	Grupo Chaski	40	Film de denuncia sobre el concurso hecho en el país					X	X	X	
57	<i>Camino de Liberación</i>	1985			30	Film sobre la Teología de Gustavo Gutiérrez.						X	X	
58	<i>Perú: ni Leche ni Gloria</i>	1986			40	Film de denuncia sobre la empresa monopólica lechera en el país.						X	X	X
59	<i>Encuentro de Hombrecitos</i>	1987			15	Crónica testimonial social sobre niños trabajadores del Mercado Mayorista.						X	X	
60	Aquí descansa la luz	1986-1987	Mario Paredes Cueva	Mario Paredes Cueva/Géminis Producciones	40	Montaje de noticieros y archivo sobre Haya de la Torre. Inédito.					X		X	
61	Chabuca Granda... confidencias	1990	Martha Luna	Luna Producciones	60	Crónica biográfica sobre la artista peruana, con entrevista y archivo. No exhibido en cine.			X	X				

V

INTERPRETACIÓN Y EVALUACIÓN CRÍTICA

El nuevo concepto del cine documental y los logros del *documentalismo latinoamericano* deben tomarse en cuenta, para cumplir el objetivo central de un análisis del cine documental peruano, en sus temas, tipos y representantes, desde sus orígenes en 1910 hasta 1990.

Teniendo como objetivos específicos el conocimiento de las características de la cinematografía, y las corrientes y escuelas del cine documental en el mundo, hemos visto que los primeros documentalistas en el mundo siguen vigentes por sus obras, que captaron lo que consideraban *la Verdad*, que no podía permanecer al margen del cine. Superadas ya esas obras, generaron sin embargo una progresiva sucesión de resultados. Lumière y Méliès realizaron una captura inicial de imágenes, Flaherty inauguró el registro humano con *guión e investigación*, Dziga Vertov aportó el uso último del *montaje*, la Escuela Británica dejó el modelo documental *cívico y ciudadano* seguido por el documentalismo norteamericano, y Buñuel propuso el *film-manifiesto* de agitación política.

Podemos sumar a la ecuación a Jean Vigo, representante de la vanguardia social, y la figura fundamental que puso al documentalismo en el siglo XX, Joris Ivens, que redefinió el *documental de reportaje social* humanista y comprometido. El *cinema-verité* fue un estilo documentalista, que pasó al registro de *un aspecto* de la realidad, sin reconstruirlo, para obtener su esencia didáctica; y el documentalismo español, tardío, se rige en cambio por la recuperación de la memoria histórica. Latinoamérica recogió todos estos aportes, en obras de compromiso y lucha social, donde el documental es una herramienta de lucha y testimonio de las desigualdades; y de Latinoamérica son algunos de los mejores documentales del siglo XX, sociales y políticos, y que además contribuyen –sobre todo los documentales argentinos– a la memoria colectiva, haciendo pedagogía histórica.

Por ello tenemos un concepto nuevo de Cine Documental: No es un subgénero, *es un género, y en su interior hay distintos tipos de tratamiento, que producen subgéneros* según su especificidad: reportaje, film-manifiesto, film-encuesta, documental testimonial, que pueden ser o no de montaje; además de una tipología según el tema: social, político, científico, deportivo, histórico. Su complejidad y, por lo tanto, su valor comunicacional, es igual al del cine de ficción.

El Cine Documental ha dejado de ser un registro de acontecimientos de algún aspecto de la realidad. Dando un gran paso sobre el “cómo” se debe narrar un tema, el Documental plantea ahora *una interpretación de la realidad, a la que se le da un sentido propio estético y ético, logrando una representación no ficcional, cuyo discurso puede ser subjetivo; una representación reconstruida que tiene además funciones de reflexión.*

Este desarrollo histórico mundial y este concepto deben aplicar al Cine Documental peruano en sus características y temas, un documentalismo que se originó en 1897 como registro, y en 1910 como cinematografía.

En el periodo oligárquico de la República Aristocrática, hubo solo 8 filmes documentales en cuatro años, entre 1910 y 1913 (habiendo durado ese periodo histórico hasta 1919). Son noticiarios conservadores, de contenido geográfico y religioso limeño, y en su *lenguaje y características* es un registro estático en ese mismo periodo: solo plano general, ángulo normal, se desconoce el travelling; es un uso coyuntural, propagandístico o turístico del documentalismo, en sus tres primeros tipos:

- Geográfico, de contenido turístico, de aprovechamiento de la geografía sobre todo andina.
- Costumbrista, desde el catolicismo limeño.
- Informativo elemental, en los noticiarios (con la primera manifestación obrera).

El periodo del Oncenio de Leguía, de 1919 a 1930, es excepcional. En nueve años hubo 15 filmes, con un nuevo y significativo lenguaje propagandístico más logrado, de noticiarios y reportajes que usan travelling, planos conjuntos y ángulos picados, y con un largometraje documental que incluso llega al contenido político o al menos pre-político. Se mantienen tres tipos de documental, con variantes:

- Aún hay documentales de tipo Geográfico.
- Costumbrista, pero ya no de catolicismo limeño sino de los carnavales.
- Informativo, pero los noticiarios se convierten en reportajes gubernamentales.

Las décadas de 1930 y 1940 son los más estériles, solo 7 filmes en los doce años que van de 1930 a 1942. Aunque hay el logro técnico de la sonorización, se vuelve a los noticiarios conservadores, y a temas militares, por la nueva influencia de las fuerzas armadas en el país.

- Se vuelve al documental Geográfico y turístico.
- Informativo, de reportajes, esta vez de las instituciones militares.

En un cuarto periodo del documental peruano, hallamos los elementos más logrados, el del Cine Club Cusco, entre 1956 y 1960. En solo 5 años, hay dieciséis filmes documentales, aunque muchos son cortos y medimétrajes; todos de tema andino, muestran la vida campesina, fiestas, ceremonias, paisajes y costumbres, sin casi usar travellings ni planos medios. Es decir:

- Del viejo documental geográfico se pasa al costumbrista, esta vez andino.
- Hay el germen de un documentalismo social, ya que algunos del Cine Club Cusco muestran el campesinado agrícola.

Nuestro último periodo es desde 1960, aunque la producción empezó en 1964: otros dieciséis filmes documentales en 27 años, hasta 1991. Esta vez hay filmes más variados, logrados y multiformes, en los siguientes tipos:

- El documental geográfico y turístico se convierte en documental etnográfico andino.
- El Costumbrista y el Informativo elemental de noticiarios han desaparecido.
- Documental Social, iniciado por el Cine Club Cusco, y ahora visible en los años 70.
- El documental Político, que tuvo un intento muy prematuro en 1926, pero que nunca fue común ni siquiera en los años 70 y 80.
- Incluso hubo al menos un semi-documental.

Pese a esto, y a que se usan todos los elementos narrativos –planos, ángulos, movimientos–se acusa un desconocimiento general del lenguaje cinematográfico en montaje y guión, elementos comunes en el cine documental mundial desde los años 1930-1950; resultando solamente una utilización coyuntural, propagandística o turística del documentalismo, y luego un uso del tema social o político pero de manera insuficiente, sin lograr grandes obras documentales como sí ocurrió en Latinoamérica en los años 60 y 70.

Por tanto, en cuanto a nuestro objetivo final, constatamos que no se ha logrado una corriente o escuela peruana de cine documental. El Cine Documental en el Perú, hasta 1991, tuvo un lenguaje cinematográfico poco desarrollado, y pese a los esfuerzos del Cine Club Cusco, el más cercano a lograr ello, no se culminó un discurso propio.

Creemos que esto ocurrió debido a la falta de conocimiento de las corrientes teóricas del cine documental, por lo que el documentalismo peruano **no pasó** del registro directo de determinados aspectos de la realidad para su divulgación, a una interpretación o reflexión de los hechos, al menos hasta 1991. Veamos un cuadro final.

CUADRO 4
CINE DOCUMENTAL PERUANO: PERIODOS Y CARACTERÍSTICAS

Periodo histórico	Años de producción	Duración	Número de filmes	Características del cine documental del periodo
República aristocrática 1895-1919	1910-1913	4 años	8	Noticiarios conservadores de contenido religioso o geográfico
Oncenio de Leguía 1919-30	1921-1930	9 años	15	Noticiarios y reportajes informativos y propagandísticos, al menos uno pre-político.
Décadas de los 30 y 40	1930-1942	12 años	7	Noticiarios conservadores reportajes militares
Cine Club Cusco 1956-60 (Gobierno de Prado)	1956-1960	5 años	16	Cortos y medimetrojes de tema andino: vida campesina, fiestas, ceremonias, paisajes, costumbres; posiblemente social
Desde 1960	1964-1991	27 años	16	Documentales informativos, documentales sociales, algunos políticos
TOTAL: 62 FILMES DOCUMENTALES ANALIZADOS				

Fuente: Elaboración del autor

CONCLUSIONES

- 1) El cine nació como documental, Flaherty inauguró el registro humano con *guión e investigación*, Dziga Vertov aportó el *montaje*, la Escuela Británica dejó el modelo documental *cívico ciudadano* seguido por el documentalismo norteamericano, y Buñuel propuso el *film-manifiesto* de agitación política; Joris Ivens redefinió el *documental social* comprometido, el *cinema-verité* fue un estilo documentalista, que pasó al registro directo sin reconstruir la realidad, para obtener su esencia didáctica; y el documentalismo español se rigió por la recuperación de la memoria histórica.

Latinoamérica recogió estos aportes, en obras de compromiso y lucha social, donde el documental es herramienta de lucha y testimonio; y de Latinoamérica son algunos de los mejores documentales del siglo XX, sociales y políticos, y que además contribuyen a la memoria colectiva, haciendo pedagogía histórica y política.

- 2) Por ello el género documental tiene en su interior distintos tratamientos, que producen subgéneros según su especificidad: reportaje, film-manifiesto, film-encuesta, documental testimonial, todos ellos con montaje; además de una tipología según el tema: social, político, científico, deportivo, histórico. Y ya no es un registro de la realidad, sino una representación interpretadora y reflexiva de la realidad. El docudrama es un subgénero documental, pero el film de ficción que reproduce hechos, no lo es.
- 3) El documentalismo peruano presenta una obra dispersa y desigual, marcada por varias coyunturas. En la primera de 1895 a 1919, el documentalismo fue de noticiarios de la sociedad oligárquica criolla, descripciones geográficas y luego costumbristas del catolicismo conservador; hubo cuatro documentales importantes de 1910 a 1913, y ninguno hasta el fin del periodo en 1919. La segunda, de 1919 a 1930, fue de apoyo del gobierno leguista al cine documental, resultando el periodo de mayor producción, incluso más que en los años 70 y 80: quince documentales, varios de ellos largometrajes, en los

cuales se refleja el proyecto modernizador del leguismo; se mantuvo el subgénero geográfico, pero los documentales pasaron a ser menos costumbristas y más informativos, hasta llegar incluso a algunos de contenido político. Sin embargo, con la caída de Leguía y el inicio del tercer militarismo, se vuelve a una coyuntura improductiva de noticieros de propaganda conservadora, y solo siete largometrajes en doce años, de ellos tres militares. Ello despojó al poco cine documental peruano de modernismo civil, incluso habiendo aparecido el cine sonoro, e imposibilitó conocer las corrientes documentales de la época: el montaje vertoviano, el cine etnográfico, el cine social. Este periodo, el más estéril de la historia del cine documental peruano, duró hasta 1956. La siguiente coyuntura fue ya en los años 50 con el *Cine Club Cuzco*, con 16 cortos y medietrajes entre 1956 y 1960, todos de tema andino, campesino y folklórico: vida de los comuneros, fiestas, ceremonias, paisajes y costumbres. En cantidad, aunque no en duración, es el periodo más prolífico y productivo del cine documental peruano, y el mayor esfuerzo por construir un lenguaje cinematográfico propio; se consideró incluso una Escuela. Siendo documentales, fueron los primeros filmes peruanos en ganar premios en el extranjero, y aunque no llegó a formar una corriente o Escuela, es claro que logró un estilo propio que pudo ser el germen de un posible cine nacional.

- 4) El periodo posterior es desigual y disperso. Aunque hay cortos de calidad, solo hay un largo documental en los años 60, seis en los años 70, tres en los años 80 y dos en 1990-91; y en total dieciséis films documentales en 27 años. Pero ahora hay además un documentalismo social y político, semi-documentales, y obras inéditas o prohibidas. Otra época poco productiva, pese a que ya se conocían las escuelas documentalistas del mundo, que sin embargo no tienen influencia. Hasta 1990 fue una producción inmediateista, individual, que no había logrado un estilo ni una corriente documental peruana reconocible, ni una Escuela peruana que lo diferencie de otras del continente, por el desconocimiento de las corrientes de documentalismo de Europa y Norteamérica, por el rechazo consciente a ellas y por la falta de apoyo del Estado. Cuando se hacía un documental desde los años 1910, se copiaba de

los reporteros turísticos, y desde los años 60 se copia de la Televisión. Entonces, en el Perú no hubo un documentalismo orgánico, solo registros paisajísticos, o propagandísticos, o informativos, sin tomar propuestas teóricas, ni siquiera la corriente norteamericana. Los aportes privados, o institucionales como los de Cine-clubs, y la meritoria labor de difusión de los cines universitarios, no fueron suficientes para desarrollar un documentalismo peruano.

RECOMENDACIONES

El Perú es un país con *varios escenarios sociales y culturales, con cines etnográficos y regionales*, y con un cine peruano en el sentido que se hace cine en el país. Pero no hay cine nacional, que se logra con una *industria de cine y un mercado*. Por lo tanto, tampoco tuvo hasta los años 90 un cine documental propio. Debido a esta fragmentación y a esta carencia, no hay un cine nacional y mucho menos una escuela documental peruana, por lo que se hacen las siguientes recomendaciones:

- 1) Debido a la problemática encontrada, se recomienda el desarrollo de Cine-foros y de Cine-Clubs como los de la UNMSM y de la Facultad de Letras de la UNMSM, donde se proyecten las películas del cine documental mundial y latinoamericano al público de todo nivel interesado en el tema.
- 2) Desarrollo de cursos, asignaturas libres o talleres de Cine Documental, en instituciones culturales o comunicacionales y Escuelas de comunicación de otras universidades nacionales, para el estudio de la historia del cine documental y las teorías cinematográficas documentales, con énfasis en el uso del montaje documental y en el documentalismo latinoamericano.
- 3) Implementación de políticas de apoyo institucional o cultural al cine peruano, para el desarrollo de un público formado como consumidor de cine peruano, por parte de organismos universitarios, ministeriales y no-gubernamentales.
- 4) Esto, para desarrollar la formación de un futuro *cine nacional* donde también esté presente un *cine documental propio*, en el sentido de una escuela o corriente propia reconocible frente a las otras corrientes documentales latinoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA, J. "Entrevista a Joris Ivens". *Cinema Universitario*. Madrid, 11 (marzo 1960).
- ARANDA, Javier. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona, Ariel, 1975.
- BARNOUW, Eric. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BAXTER, John. *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BEDOYA, Ricardo. *100 años de Cine en el Perú: Una Historia Crítica*. Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.
- BEDOYA, Ricardo. *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1997.
- BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009 (2009a).
- BEDOYA, Ricardo. *El cine sonoro en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009 (2009b).
- BORDWELL, David y Kristin THOMSON. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BRISSET, Demetrio. "Las Hurdes desde la antropología visual". En: *ObsesioESbuñuel* (A. Castro, ed.), Madrid, Ocho y Medio, 2001.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Madrid, Plaza & Janés, 1982.
- CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima, CICOSUL, 1991.
- CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú. 1950-1972. Testimonios*. Lima, CICOSUL, 1993.
- CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2007.
- CARO BAROJA, Pío. *Recuerdos de un documentalista*, Pamplona, Pamiela, 2002.
- CASANOVAS, Anna. "Texto y escritura. La construcción de la imagen de la revolución. 'La batalla de Chile' (1975-1978) de Patricio Guzmán". En: *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002).
- CATALÁ, Joseph, Josetxo CERDÁN y Casimiro TORRES (coords). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio / Festival de Málaga, 2001.

- CRUSELLS, Magí. “‘Los niños de Rusia’. Jaime Camino vuelve a recuperar la memoria histórica”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002).
- CRUSELLS, Magí. “La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil”. Madrid, Congreso *La Guerra Civil Española 1936-39*, 2006.
- DICK, Bernard. *Anatomía del film*. México: Norma, 1981.
- ELENA, Alberto y Marina DÍAZ LÓPEZ. *Tierra en Trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid, Alianza, 1999
- EVORA, José Antonio: *Tomás Gutiérrez Alea. 22*. Festival de Cine de Huesca. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Huesca, 1994.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- FLAHERTY, Robert. *La función del documental [1937]*. En: ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- GARCÍA, Emilio y Santiago SÁNCHEZ. *Así nació el Cine*. Madrid, Historia 16 n° 289, 1985.
- GARCÍA ESPINOZA, Julio. *Cine, comunicación y cambio social*. Lima: Causachun, 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia. “La imposible captura de la realidad. La problemática del documental en ‘The Spanish earth’ (Joris Ivens, 1937)”. En: *Otrocampo*. México, 12 (2004).
- GORTARI, Carlos y Carlos BARBÁCHANO. *El Cine*. Barcelona: Aula Abierta Salvat, 1984.
- GRIERSON, John. *Postulados del documental [1931-34]*. En: ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GUBERN, Román. *1936-1939. La Guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- GUEVARA FLORES, Ernesto. *Aproximaciones a la historia y los esquemas teóricos del cine documental*. Tesis presentada para optar el Título profesional de Licenciado en Comunicación Social. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2008.

- GUTIERREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión, La Habana, 1982.
- HERRERA, Javier. *Las Hurdes*. Badajoz, MEIAC, 1999.
- HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.
- IBARZ, Mercé. *Tierra sin pan*. Valencia, IVAM, 1999.
- IBARZ, Mercé. “Surrealismo, historia, contexto y pedagogía en “Tierra sin pan”, 1933”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona. X-1/2 (2000).
- IVENS, Joris. *La cámara y yo*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1989. Citado en “Cine en Vivo: 70 directores hablan de cine” de Diego Tapia. En: *Revista Cuadro a Cuadro*. Lima, 8 (1995).
- KLINE, Ronald. “Ideología y documental en el New Deal”. *Secuencias*. México, 5 (octubre 1996).
- KOCH, Stephen. *La ruptura. Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2006.
- LINARES, Andrés. *El cine militante*. Madrid: Miguel Castellote editor, 1976.
- LOPEZ CLEMENTE, José. *El cine documental español*. Madrid: Rialp, 1960.
- LÓPEZ CLEMENTE, José. *Robert Flaherty*. Madrid, Rialp, 1963.
- MARIN, Dolors. “El cine documental histórico español en la actualidad: el caso de ‘Extranjeros de sí mismos’ “. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002).
- MARKER, Chris, et.al. *Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.
- MARTÍNEZ, Josefina. *Los guerreros de las sombras. El documental durante la Segunda Guerra Mundial*. Bilbao: 37 Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1995.
- MARTINEZ-SALANOVA, Enrique. *Cine Documental. La búsqueda de la realidad en el documental*. Madrid: Aula creativa de Cine y educación, 2001.
- MEDVEDKIN, Alexander. *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- MESTMAN, Mariano y Fernando PEÑA. “Una imagen recurrente. La representación del “cordobazo” en el cine argentino de intervención política”. En: *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002).

- METZ, Christian. "El cine: ¿lengua o lenguaje?". En: BARTHES, Roland, et.al., *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- MITRY, Jean. *Estética y sicología del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1996.
- ÑAUPAS, Humberto; MEJÍA, Elías; NOVOA, Eliana; y VILLAGÓMEZ, Alberto. *Metodología de la investigación cuantitativa – cualitativa y redacción de la tesis*. Bogotá: Ediciones de la Universidad, 2014.
- PABLO, Santiago de. *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- PARANAGUA, Paulo (ed). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PULGAR, Leopoldo. "Entrevista a Patricio Guzmán". *Punto Final*. Santiago, 569 (Junio de 2004).
- RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989.
- REISZ, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- RIAMBAU, Esteve. "Entrevista con Joris Ivens". En: *Dirigido por...* n° 138, julio 1986.
- RIAMBAU, Esteve. *Orson Welles. Una España inmortal*. Madrid, Filmoteca española, 1993.
- RIAMBAU, Esteve. "Tierra(s) de España: Nueve versiones del film de Joris Ivens". *Congreso La Guerra Civil Española 1936-39*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- ROMAGUERA, Joaquim. *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental, 1988.
- ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- ROTHA, Paul. *Los problemas y las realidades del presente*. En: ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- ROUCH, Jean. *¿El Cine del futuro?* En: ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.

- RUFINELLI, Jorge. *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar, 2012.
- SÁEZ, Esther. “La guerrilla de la memoria: un homenaje al maquis”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002).
- SALVAT. *El cine, arte e industria*. Barcelona: Salvat, 1975.
- SALVAT. *El Cine. Enciclopedia Salvat del 7º Arte*. Barcelona: Salvat Editores, 1986.
- SAN MIGUEL, Alonso. “La imagen de Franco y la reconstrucción de la memoria histórica en el Primer Franquismo. El noticiero español en 1939”. En: *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2003).
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. *La Guerra civil española y el cine francés*. Sant Cugat: Los Libros de la Frontera, 2005.
- SANTOVENIA, Rodolfo. *Diccionario de Cine*. La Habana: Arte y Literatura, 1999.
- SEGUER, Daniel. “Retrospectiva de Kosakovski en el Festival de Cine de Europa Central y Oriental. Cataluña, febrero de 2006”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XVI-1/2 (2006).
- THARRATS, Juan Gabriel. “Los documentales de las Olimpiadas”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, II-2 (1992).
- TORREIRO, Casimiro y Josetxo CERDÁN (eds). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen (Festival de Málaga), 2005.
- URRA, Jorge Luis. “Cine argentino: recuento sin nostalgias”. GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- VERTOV, Dziga. *El cine-ojo. Textos y manifiestos*. Madrid, Fundamentos, 1973.
- VERTOV, Dziga. *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. Extracto del ABC de los kinoks*. En: Romaguera y ALSINA (ed). *Textos y Manifiestos del Cine*.
- VIGO, Jean. *El punto de vista documental. “A propos de Nice” [1929]*. En: ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- VIVAS, Fernando. “Cine, historia y Revolución Francesa”. *Pasado y Presente*, Lima, II, nº 2-3 (1989).

Hemerografía:

Amauta n° 23, 15 mayo 1929.

Caretas 24 marzo 1977.

Correo 15 abril 1976, 13 diciembre 1976, 27 marzo 1977.

El Comercio 5 noviembre 1929, 10 diciembre 1927, 27 febrero 1933.

El Tiempo 7 marzo 1902, 31 marzo 1930.

La Crónica 2 mayo 1913, 5 mayo 1925, 11 diciembre 1927, 10 junio 1931.

La Prensa 6 octubre 1910, 2 enero 1912, 22 abril 1912, 4 marzo 1912, 27 junio 1912,
9 setiembre 1912, 11 setiembre 1912, 13 diciembre 1927, 2 abril 1929,
13 marzo 1931, 19 julio 1970.

Marka 1 agosto 1975.

Mundial, 19 marzo 1926.

Nuestro Cine, Revista del Grupo Chaski, n° 1, 1983.

Entrevistas:

- Entrevista a Patricio Guzmán. 11 de octubre del 2005. Alianza Francesa de Miraflores.
- Entrevista a Javier Corcuera. 11 de enero del 2008. Centro Cultural España, Lima.