

# Dos escuelas del cinéma vérité y su objetividad

## 真實電影之兩大支派與其客觀性

林震宇

### 摘要

在六零年代初期，因著輕便攝影器材的產生，進而推動形成了另一種不同的電影風格－真實電影。此項技術革新的重點在於發展出一種輕便，小型，並附帶改良型鏡頭與標準規格鏡頭的 16 釐米電影攝影機。而最大的特色便是在錄製影像的同時也能同步收音與錄音。

不過，事實上有不少專家將真實電影區分為兩大支派：Richard Leacock 為美派之代表，強調的是為了紀錄生活的最真實面，攝影機應該扮演的是一位觀察家的角色，而不應該讓被拍攝者感覺到它的存在。而法派的代表人物 Jean Rouch 卻持有完全相反的看法，他認為攝影機有種可以誘使人做出有別於日常生活行為的力量，而同時他也認為真實電影是種可以使人從他們受限的自我中解放出來的方式。

儘管如此，美派與法派仍有許多相近之處，它們都信守真實，致力於社會寫實觀察，充分利用輕便設備所帶來的好處，努力創造一種能拉近電影工作者與觀眾之間的電影。

### 關鍵詞

cinéma vérité, objetividad



## 1. Introducción del *cinéma vérité*

En los años 60, debido a los nuevos avances técnicos que permitieron la fabricación de equipos más ligeros y portátiles, tanto para la imagen como para el sonido, algunos cineastas evolucionaron hacia un nuevo tipo de cine, que busca nuevas relaciones entre imágenes y sonidos, entre documental y ficción, que se concreta en movimiento como el *cinéma vérité* y los nuevos reportajes de televisión realizados en esa época.<sup>1</sup> Fundamental en la noción del *cinéma vérité* fue el rechazo del tradicional pero engorroso formato de 35mm, en favor del 16mm. Ello implicaba una cierta pérdida en la calidad de la imagen, pero estaba más que compensado por el coste reducido y las muy adelantadas perspectivas de desarrollar una cámara realmente ligera que pudiera ser manejada por un solo operador.<sup>2</sup>

En el sentido técnico de este término, el *cinéma vérité* indica la grabación sincrónica del sonido y la imagen. Este sonido grabado directamente no es como el sonido de una producción industrial – el “sonido de testigo” –, sino el sonido real de un film y que no va a ser complementado con otros efectos sincronizados posteriormente en un estudio. El sonido y la imagen están cogidos simultáneamente y son restituidos de la misma manera al proyectarse.

El formato 16mm se utiliza esencialmente para el “cine directo” porque ha resuelto varias dificultades técnicas: el peso de la cámara, el ruido de su motor, la sensibilidad del material fotográfico y sobre todo, la sincronización del sonido y la imagen.<sup>3</sup>

En homenaje a Dziga Vertov, los autores llamaron a su técnica *cinéma vérité*, traducción de Kino-Pravda (cine verdad). Además del nombre, esta forma de hacer cine realmente guardaba relación con el estilo de Vertov.

Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban “cine directo” (direct cinema), el cine del documentalista – observador. Pero, en realidad, el nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido.<sup>4</sup>

Como implica su nombre, el *cinéma vérité* trata de que el autor no sea

---

<sup>1</sup> Cfr. Armes, Roy/ Font, Ramón (tr.), *Panorama histórico del cine*, Fundamentos, Madrid, 1976, p.19

<sup>2</sup> Ibid, p.79.

<sup>3</sup> Cfr. Eaton, Mick, *Anthropology-Reality-Cinema: The films of Jean Rouch*, British Film Institute, London, 1979, p.35

<sup>4</sup> Cfr. Blumenberg, Richard M., *Critical focus: an introduction to film*, Wadsworth Publishing Company Inc., Belmont, California, 1975, p.223

involucrado en cuanto sea posible en los acontecimientos que muestran al público. La idea es dejar que la acción visual structure el desarrollo del film, sin forzar un drama, una cronología o unas declaraciones por medios de los acontecimientos. Por este motivo, quizás unos consideran el cine *vérité* aburrido. Para poder conseguir mostrar más completamente la realidad de un acontecimiento, a veces la cámara tiene que estar allí hasta que consiga lo que quiere filmar.<sup>5</sup>

## 2.Su desarrollo histórico

En un principio, la expresión cine *vérité* fue una malentendida traducción de Kino-Pravda, el título de la serie de noticiarios de Vertov. Posteriormente, para introducir sus películas a un público más amplio, el cine *vérité* fue relacionado con las obras de realizaciones como Richard Leacock, Jean Rouch y Mario Ruspoli. Las películas como *Crónica de un verano* (1961), *Le joli mai* (1962), *Lonely Boy* (1961), *Back-Breaking Leaf* (1959), *Primary* (1960), y *The Chair* (1962) eran realizadas con cámaras portátiles e indicadores de sonido, que podían producir un diálogo sincrónico bajo determinadas condiciones locales. Hasta hoy este término es bastante popular, aunque a veces se confunde con otros términos alternativos como “Direct Cinema”, “Sincerity Cinema”, “Spontaneous Cinema” y “Information Cinema”.<sup>6</sup>

En cuanto a los equipos cinematográficos, los realizadores siempre habían buscado equipos más ligeros y menos ruidosos. Finalmente, a finales de los años 50, apareció un nuevo tipo de cámara que se sujetaba encima del hombro del operador y que, a diferencia de las anteriores, ya no era pesadora y ruidosa.

Los nuevos equipos ligeros permitían una observación más directa que hacía posible un nuevo tipo de documental, en el que se captaban las imágenes y los sonidos al mismo tiempo. Por tanto, estos documentales transmitían la impresión de estar realizados a partir de una observación más objetiva.

Además de la cámara más portátil y ligera, los nuevos equipos incluían un equipo de registro de sonido, también ligero, y un micrófono direccional desde el que era posible grabar sonido de forma sincrónica y a cierta distancia.

Gracias al nuevo equipamiento, los cineastas pudieron, por primera vez, entrar directamente en el núcleo de la situación que estaban filmando, sin apenas interferir en ella. El resultado proporcionaba una fuerte sensación de inmediatez, que transmitía a la audiencia un cierto sentido de participación personal.

Marsolias, crítico canadiense y profundo conocedor de la experiencia del

---

<sup>5</sup> Ibid, p.168

<sup>6</sup> Cfr. Delmar, Rosalind, *Joris Ivens: 50 years of filmmaking*, British Film Institute, London, 1979, p.110

cinéma vérité, ha plasmado en los siguientes elementos técnicos, el espíritu de este tipo de cine: “toma sincrónica de imagen y sonido; utilización de aparatos manejables y capaces de poder filmar en cualesquiera condiciones; actores no profesionales que se limitan a interpretarse a sí mismo; empleo de la improvisación y un relativo rechazo de las técnicas de estudio; papel activo de la cámara, que intenta establecer contacto directo e inmediato con lo real; grabación de los diálogos en el momento mismo de la acción; asunción, por parte del cineasta, de todas las secuencias, tanto éticas como estéticas, de estas técnicas.”<sup>7</sup>

Entre ellos cabe destacar la cualidad de “improvisación”, que es poder aprehender “la vida de improviso” en el momento que lo desee el cineasta. Eso significa filmar a los hombres y a los seres vivos sin que ellos se den cuenta de la presencia de un operador y una cámara, o al menos que no modifiquen por ello su comportamiento. Como consecuencia, también se excluyen los guiones, que – tal como había afirmado Vertov –, son una fábula inventada sobre la gente por la necesidad de dotar a la obra de un sentido literario.<sup>8</sup>

Con su intención de mostrar la “realidad”, el cinéma vérité permite a la gente hablar ante la cámara y reflexionar por su propia vida. Los directores de este movimiento se dan cuenta de que si ellos dejan a la gente hablar ante sus cámaras, los entrevistadores van a revelar más y más sobre sí mismo. Es decir, el cinéma vérité nos da la oportunidad de escuchar las voces directas de otra gente, aunque sea en otros idiomas.

En opinión de Leacock, la fuerza de las imágenes capturadas espontáneamente se pierden si el diálogo tiene que ser doblado después (como es costumbre de Italia, incluso durante el periodo neo-realista).<sup>9</sup> Estas voces disminuyen la distancia entre el público y la película y nos ofrecen más testimonios para juzgar a la gente que habla en la película.<sup>10</sup> Sin embargo, con esta posibilidad de una observación rápida y de aumentar el movimiento de la cámara, viene el peligro de que nos mantengamos en la superficie de la realidad en vez de profundizar en ella, de que mostremos un acontecimiento sin creatividad y fuerza.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p.149

<sup>8</sup> Cfr. Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Las ediciones liberales editorial labor S.A., Barcelona, 1974, p.216

<sup>9</sup> Neorrealismo: Movimiento cinematográfico desarrollado en Italia a partir de 1945, que trató de imprimir la máxima veracidad a sus creaciones utilizando escenarios naturales, actores no profesionales y personajes y temas cotidianos, encuadrados en una problemática social.

<sup>10</sup> Cfr. Rosenthal, Alan, *New challenges for documentary*, University of California Press, Los Angeles/ Berkely/ London, 1988, p.458

<sup>11</sup> Cfr. Delmar, op.cit, p.111

A pesar de la gran eficacia de los nuevos equipos, uno de los problemas a los que se enfrentaba el documentalista seguía siendo el de saber hasta qué punto la presencia de la cámara influía en los hechos que filmaba. Normalmente, los directores del *cinéma vérité* esperaban no interferir en los asuntos sobre los que hacían sus películas. Algunos, como Leacock y Malle, lamentaban esta posibilidad; otros, como Maysles y Wiseman, tendían a minimizarla.

Otros realizadores, especialmente el francés Jean Rouch, sustentaban una opinión completamente diferente. Rouch sostenían que la presencia de la cámara hace que la gente obre de manera más fiel a su propia naturaleza. De manera que Rouch reconocía el impacto que la cámara tenía, pero en lugar de considerarla un factor negativo la estimaba como un agente catalizador valioso, como un agente revelador de la verdad interior.<sup>12</sup>

En realidad, el estilo *cinéma vérité* tiene dos escuelas diferentes: Richard Leacock es el representante de la escuela americana, mientras la escuela francesa está representada por el etnólogo, Jean Rouch. Algunos expertos prefieren acentuar las diferencias entre las dos escuelas y denominan a la americana como “*cine directo*” (*direct cinema*).

## 2.1.Principales autores

El *cinéma vérité* es la expresión práctica de las ideas expresadas por Robert Flaherty y Dziga Vertov. Para Flaherty, un film documental debe ser lo más objetivo posible. Para Dziga Vertov, sin embargo, un camerógrafo debe ir a cualquier sitio donde esté ocurriendo algo y filmarlo tal como ocurre; y la cámara tiene que ser una parte de la información.

Con la intención de mostrar la “verdad”, el *cinéma vérité* idealmente permite a la gente hablar por sí mismo, como reacción tanto ante su vida como ante la cámara. Para estos cineastas, hay una diferencia entre la gente que es consciente de la presencia de la cámara y por lo tanto no puede actuar naturalmente, y la gente que no es consciente de esta presencia y así puede ser más ella misma.<sup>13</sup>

Los centros de desarrollo y difusión del *cinéma vérité* fueron: Canadá (con Terence Macarteny – Filgate, Wolf Koeing, Roman Kroitor, Michael Brault, Pierre Perrault, etc.); Estados Unidos (con Richard Leacock, Robert Drew, Albert Maysles, D.A. Pennebaker, Shirley Clarke, Robert Kramer, John Cassavetes, etc.) y Francia, que tuvo en Jean Rouch – un etnólogo que convirtió la cámara en un instrumento de

---

<sup>12</sup> Cfr. Barnouw, Erik, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp.220-221

<sup>13</sup> Cfr. Blumenberg, op.cit, pp.193-194

investigación – un exponente de primerísimo plano.<sup>14</sup>

Sin embargo, por la extensión de este trabajo, elegimos Richard Leacock (el representante de la escuela norteamericana) y Jean Rouch (el representante de la escuela francesa) para explicar su importancia y las características.

### **2.1.1. Richard Leacock (escuela norteamericana)**

Richard Leacock nació en 1921 en Londres. Pasó la infancia en las Canarias hasta que se fue a Inglaterra a estudiar de 1929 a 1938. Durante el periodo de estudiar en el Colegio Dartington, él organizó un grupo de estudiantes para realizar películas y, por consecuencia, en 1935 realizó su primera película *Plátanos en las Canarias* en la hacienda de su padre. De 1939 a 1942 hizo la carrera de física en la Universidad Harvard. En 1942 se marchó de Harvard y se convirtió en un “camerógrafo de combate” en las tropas americanas, trabajando en el círculo polar, Birmania y China.

Según Armes, la carrera del norteamericano Richard Leacock recibió una notable influencia de su trabajo como camerógrafo en la última película de Robert Flaherty, *Louisiana Story* (1948).<sup>15</sup> Durante los años 50 se dedicó a filmar unas películas documentales. En la película *Bernstein en Israel* (1958), utilizó por primera vez la cámara de 16mm y equipamiento con sonido sincrónico.

Leacock no realizó sus films solo, sino con el equipo de la empresa Drew Associates, en el que trabajaban Robert Drew (productor de la división de radio de *Time-Life*), el ingeniero electrónico Alan Pennebaker y el camerógrafo Al Maysles. El primer resultado de su trabajo en común fue *Primary* (1960), un documental para televisión sobre el conflicto que se produce en el seno del partido demócrata, durante la campaña electoral en la que John Kennedy fue designado como Leacock ayudó a Pennebaker para filmar *Monterey Pop* (1966) y otras películas sobre los músicos o los dibujos del mundo de arte. En 1969 fue asignado a ser el profesor de cine en el Instituto de Tecnología de Massachusetts.

A menudo el estilo del Drew Associates también se denomina “cine directo” para diferenciarlo del de la escuela francesa iniciada por Jean Rouch. Aunque existen unas diferencias notables entre el trabajo de los dos directores, tal como señala Corner, ambos tienen en común el intento de proporcionar al público la sensación de un acceso inmediato a los acontecimientos de la actualidad.<sup>16</sup>

El rechazo de Leacock a crear un drama artificial con actores y guiones supone

---

<sup>14</sup> Cfr. Costa, p.149

<sup>15</sup> Cfr. Armes, op.cit, p.71

<sup>16</sup> Cfr. Corner, John, *The art of record: A critical introduction to documentary*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1996, p.44

una cierta limitación para sus películas, que en esta situación necesitan contar con un drama natural. Por eso, los films de Leacock tienden a estar relacionados con algún conflicto real o algún tipo de lucha.

En cuanto a su forma de trabajar, Leacock rechaza el equipo técnico completo utilizado por el cinema comercial. Los asistentes no deben involucrarse en la producción, porque su presencia puede destruir la intimidad que proporciona de un equipo de dos operadores (camerógrafo y técnico de sonido).

Drew Associates descubre que su manera de trabajar funciona bien, sobre todo cuando ocurre algo importante a sus sujetos, siempre y cuando los protagonistas estén completamente concentrados en su trabajo. Este fue el caso de *Primary*, en el que tanto Kennedy como Humphrey estaban más preocupados del resultado de la elección que de su imagen en pantalla.<sup>17</sup>

### 2.1.2. Jean Rouch (escuela francesa)

Jean Rouch nació en 1917 en París. Su carrera fílmica se empezó en la África del Oeste francés, donde trabajaba como un ingeniero civil durante la Segunda Guerra Mundial. Su especialización era construir los puentes y caminos. Luego se convirtió en un etnólogo y trabajaba en el Museo de l'Homme en París. Bajo la influencia de su profesor antropológico en la Universidad Sorbonne, el que creía que el cinema era el mejor instrumento para estudiar la etnología, Rouch utilizaba la cámara para grabar su trabajo etnológico en África. Poco a poco estaba más interesado en la producción de películas.<sup>18</sup>

La diferencia más notable entre la escuela de Leacock y la de Rouch está en el límite a la presencia de la cámara en la filmación. Los documentalistas de la escuela norteamericana creen que la cámara y la presencia del equipo de producción impiden que la gente se exprese, mientras los de la escuela francesa opinan que la cámara puede provocar intervenciones más activas y provocar que la situación tenga mayor interés.

Rouch realiza un gran número de películas en África, mostrando al público la religión y las costumbres de los nativos. Un factor importante para explicar su éxito en capturar la autenticidad de los objetos es la extremada participación a las actividades rituales de los nativos, que les hace ignorar completamente la presencia del realizador y la cámara.

---

<sup>17</sup> Cfr. Ellis, Jack C., *The Documentary Idea: A critical history of English-language documentary film and video*, Prentice Hall, New Jersey, 1989, p.223

<sup>18</sup> Cfr. Issari, M. Ali/ Paul, Doris A., *What is cinéma vérité?*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New York, London, 1979, p.67

Bajo la influencia de Robert Flaherty, Leacock quiere “desnudar” a la gente y los objetos, presentándolos en su estado natural, redescubrir la realidad y así volver a la función primaria del cine: revelar la belleza del mundo. Sin embargo, Rouch prefiere evitar la realidad superficial, tratando siempre de penetrar en la realidad social. Leacock critica que Rouch intente forzar a la gente a actuar y les impida ser ellos mismos. En cambio, desde el punto de vista de Rouch, Leacock es demasiado contemplativo en sus actitudes y acepta fácilmente cualquier cosa que aparezca delante de él.<sup>19</sup>

En cuanto a la relación entre el material filmado y la realidad, Rouch está de acuerdo con Vertov: cree que es imposible filmar la verdad. Piensa que la cámara es un ojo nuevo, mecánico, que emplea técnicas propias de una máquina. Vertov opina que la verdad filmada no es tal verdad, ya que la realidad está en el cine.<sup>20</sup>

En 1958, Rouch realizó su primera película, *Moi, un Noir (Yo, un negro)*, que trata de la angustia, el sueño y las contradicciones psicológicas de la nueva generación de África. Es una descripción objetiva sobre la vida de tres inmigrantes nigerianos viviendo en un barrio pobre de Abidjan en la Costa de Marfil. Con estas películas sobre la vida y costumbres africanas, Rouch estaba cada vez más convencido de que las películas eran la mejor manera para estudiar la etnología.<sup>21</sup>

En 1960, Rouch produjo *La Pyramide Humaine (El Pirámide Humano)*, otra película sobre problemas del conflicto racial en África. Su idea era filmar la vida de unos estudiantes africanos y otros europeos en una escuela mezclada en Abidjan. En esta película, Rouch experimentó utilizando los actores no profesionales en una situación artificial.<sup>22</sup>

Después de *El Pirámide Humano*, Rouch volvió a París y realizó su obra más conocida, *Chronique d'un été (Crónica de un verano, 1960)*. En ella, Rouch comprueba que la cámara puede ser no “un obstáculo para la expresión sino, al contrario, el testigo indispensable que motivaba esta expresión”.

Con el objetivo de filmar un retrato de París durante el verano de 1960, Rouch colaboró con el sociólogo Edgar Morin. Ambos escogieron como hilo conductor de la película la pregunta: “¿Es usted feliz?”, que plantearon a personas de condiciones sociales diferentes.

---

<sup>19</sup> Cfr. Marcorelles, Louis, “Nothing but the truth”, en *Sight and Sound*, Vol. 32, No. 3, summer, 1963, p.115

<sup>20</sup> Cfr. Naficy, Hamid, “Jean Rouch: A personal perspective,” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 4, No. 3, 1979, pp.358-359

<sup>21</sup> Cfr. Issari/ Paul, op.cit, p.67

<sup>22</sup> Ibid, p.72



Rouch dejó hablar libremente a los parisinos frente a la cámara y recibió una gran impresión. “Al reflexionar sobre este éxito – dice Rouch – me dije que podría llegarse más lejos todavía hacia la verdad si, en lugar de utilizar actores profesionales y hacerles interpretar un papel, se solicitaba a los hombres que interpretaran su vida.

El mayor logro de esta película y al mismo tiempo la mayor causa de polémica para la escuela americana del *cinéma vérité*, es la secuencia en la que Marceline Loridan – que posteriormente se casaría con el gran documentalista holandés Joris Ivens -, se pasea por un París desierto con un magnetófono al hombro, al tiempo que improvisa un monólogo. Esta secuencia alcanza su cima dramática cuando ella atraviesa el mercado de Les Halles, en el centro de la ciudad, cuyas vidrieras de armazón metálico recuerdan a esas estaciones de ferrocarril de las que partían los deportadores a los campos de concentración de Alemania, durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>23</sup>

Muchos documentalistas critican esta escena diciendo que Marceline Loridan estaba actuando ante la cámara. Pero Rouch y Morin afirman que en vez de inhibir a la gente, la cámara actúa como elemento de liberación. Una persona que tiene el pretexto de “actuar para la película” puede revelar fácilmente sus sentimientos más profundos. La cámara lleva a la gente a pensar en sí mismos y a expresar sus verdaderos sentimientos de una forma a la que no están acostumbrados. Y esto hace que los documentalistas participen activamente en la situación, e incluso provoquen las situaciones sin sentirse culpables.<sup>24</sup>

A pesar de las críticas recibidas, como experiencia estética, *Crónica de un verano* fue recibida por el público como único. Su originalidad proviene de la combinación del arte con la vida misma. Pero el problema que plantea esta obra es la justificación ética de la irrupción del director filmico en el ámbito de la intimidad personal. Por ejemplo, un obrero de una fábrica de automóviles pierde su trabajo sólo porque el dueño lo ha visto en la película. De forma que luego surgieron algunas cuestiones sobre las que cabe reflexionar: ¿Qué tipo de actitud deben tener los directores filmicos hacia las personas que aparecen en sus películas?, ¿deben ellos ayudar a la gente y por lo tanto renunciar a la objetividad?, ¿pueden utilizar cualquier material aunque sea muy personal para revelar más cosas?<sup>25</sup>

### 3.La objetividad en el *cinéma vérité*

---

<sup>23</sup> Cfr. Sadoul, Georges, *El cine de Dziga Vertov: Prefacio de Jean Rouch*, Ediciones Era, México, 1971, p.152

<sup>24</sup> Cfr. Jacobs, Lewis, *The Documentary Tradition*, W.W. Norton & Company, New York, 1979, p.440

El documental ha ido evolucionando en sus formas narrativas, tratando de conseguir que el espectador considere que está ante una representación fiel de la realidad; es decir, intentando ofrecer signos que pongan de manifiesto la objetividad del relato.

En principio, un narrador intradieгético (narrador que aparecen en la imagen) puede transmitir una mayor impresión de objetividad, dado que puede contar lo que ha vivido personalmente. Este signo de objetividad de quien “cuenta lo que ve y vive” ha sido empleado con frecuencia por el documental televisivo. Sin embargo, con el paso de tiempo, estos signos de aparente objetividad parecen haber perdido buena parte de su eficacia. El público se siente decepcionado por este estilo de aparente objetividad y propone otros en los que se ponga de manifiesto que la información que se ofrece es una interpretación del autor. La pérdida de credibilidad de estos signos indica que esta pretendida objetividad del documental no es sino “otra ficción más”.<sup>26</sup>

Por otra parte, Nichols indica tres acepciones para la objetividad en la representación documental. En primer lugar, una visión objetiva del mundo es diferente de la percepción y sensibilidad de los personajes a actos sociales. La cámara se puede representar a sí misma como una tecnología, un registro fotomecánico y científico de lo que ocurre frente a ella, pero también puede representar, de un modo más antropomórfico, la visión de un personaje (a través de planos subjetivos), o del espectador (cuando compartimos el punto de vista de los personajes) o del agente autoral (cuando demuestra rasgos de omnisciencia o anticipación, por ejemplo, a través de la selección de detalles o tomas desde ángulos picados). La visión objetiva debe ser la de una tercera persona, no de una primera persona. Se corresponde con algo así como una perspectiva normal o lógica pero también omnisciente.

En segundo lugar, una visión objetiva será libre de prejuicios personales, intereses propios o representaciones egoístas. Tanto si es en primera como en tercera persona, es desinteresada.

Por último, una visión objetiva deja libertad a los miembros del público para hacer su propia evaluación de la validez de una argumentación y adoptar su propia postura con respecto a la misma. Objetividad significa dejar decidir al espectador según una presentación justa de los hechos, es decir, sin recurrir a argumentaciones claramente sesgadas ni intentar dirigir al espectador hacia una posición de apoyo a una

---

<sup>25</sup> Cfr. Blumenberg, op.cit, pp.194-195

<sup>26</sup> Cfr. León, Bienvenido, “El narrador en el documental cinematográfico y televisivo: tipología, objetividad y credibilidad”, en Imícoz, Teresa/ Cuevas, Efrén/ Martínez-Costa, M<sup>a</sup> del Pilar/ León, Bienvenido/ García Avilés, José Alberto/ Orihuela, José Luis, *Quién cuenta la historia*, Ediciones EUNATE, Pamplona, 1999, p.138

de las muchas posiciones alternativas.<sup>27</sup>

Dentro del *cinéma vérité*, la objetividad también es uno de los conceptos nucleares, aunque sus autores mantienen posiciones muy distintas en relación con este asunto. Jean Rouch opina que una película no puede ser objetiva y el *cinéma vérité* es un tipo de cine de mentiras, en el que todo es subjetivo. Por ejemplo, te miro, miro aquí y allí; pero el ruido que hace una mujer detrás de mí tal vez es importante y quizás mi atención se distraiga por causa de ella. Desde el momento que he elegido mirar en esta dirección o en aquella, he hecho una opción – que es un proceso subjetivo. Todas las ediciones son subjetivas. Aunque Jean Rouch está de acuerdo con lo que opina Vertov sobre el *cinéma vérité* – la cámara es más perspicua y adecuada que nuestros ojos en el trabajo de observar y capturar la realidad más profunda, él prefiere dominarlos como “la sinceridad de cámara” en vez del *cinéma vérité*. Es decir, pides a la audiencia que tenga confianza en los testimonios y les dices, “Eso es lo que he visto. No he pagado a nadie para que se pelee, no he cambiado el comportamiento de ninguna persona. Solamente he observado lo que ocurrió ante mis “subjetivos” ojos y eso es lo que yo creo.”<sup>28</sup>

En otras ocasiones, Rouch añade que la objetividad consiste en insertar lo que uno sabe en lo que filma, insertarse él o ella mismo, con un instrumento que provoca la emergencia de una cierta realidad. Esto es la objetividad que uno puede esperar, siendo perfectamente consciente de que la cámara está allí y la gente lo sabe. Desde el momento en que nos sentimos viviendo en una galaxia audiovisual, emerge una nueva verdad, que es el *cinéma vérité* y no tiene nada que ver con la realidad normal. Además, Rouch también dice que *Crónica de un verano* es un conjunto de mentiras porque ellos contraen y extienden el tiempo, ellos eligen el ángulo para cada toma, sin embargo, para él y Edgar Morin, en el momento en que ellos hacían esta película la mentira era más real que la verdad.<sup>29</sup>

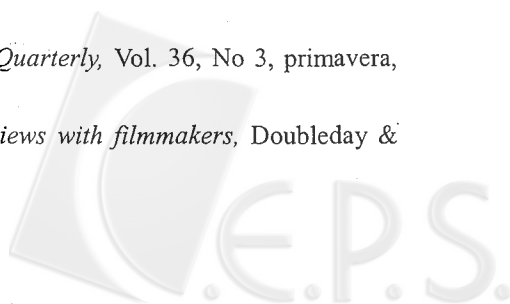
Por otra parte, Henri Storck tiene una opinión muy parecida a la de Jean Rouch. Henri Storck dice que no hay una objetividad absoluta, sino es “la realidad de los documentalistas”. Tal vez sí es la realidad de un hombre que tiene los ojos abiertos y tiene sus opiniones precisas sobre los acontecimientos que va a filmar. Considera que una gran dosis de objetividad real sí que existe en las películas científicas. Cuando filmas una flor o un animal a través de tu cámara, puedes decir que existe una cierta

---

<sup>27</sup> Cfr. Nichols, Bill, “The voice of documentary”, en *Film Quarterly*, Vol. 36, No 3, primavera, 1997, pp.251-253

<sup>28</sup> Cfr. Levin G., Roy, *Documentary Explorations, 15 interviews with filmmakers*, Doubleday & Company Inc., Garden City, New York, 1971, pp.134-135

<sup>29</sup> Cfr. Eaton, op.cit, pp.50-51



objetividad. Sin embargo, no se puede negar que esa objetividad es siempre el resultado de una selección.<sup>30</sup>

La otra crítica que recibe el cine *vérité* es la cuestión ética. Aunque la nueva cámara y el lente “zoom” han mejorado el problema de la objetividad al permitir a los camerógrafos quedarse en una posición “más aseptica”, lejos de los asuntos que están filmando sin interferencias. Sin embargo, la filmación a la gente dedicada a su actividad privada supone el uso de cámara como *voyeur*. Lo que hacemos no es solamente observar la acción sino penetramos en su intimidad con nuestra cámara.<sup>31</sup> Pero esto se puede ver como una contradicción. Los críticos opinan que esta manera de filmar no es ética porque los sujetos no saben que están observados por otras personas. Además, estos cineastas obtienen fama y fortuna mostrando la vida privada de otros a todo el mundo. Pero la verdad es que esta manera ha elevado efectivamente el nivel de la objetividad de las películas.<sup>32</sup>

#### **4. Conclusión**

De todas formas, Richard Leacock lo dejó muy claro: si los documentalistas quieren cumplir su responsabilidad de presentar la realidad al público, la sinceridad, la honestidad y la convicción son los elementos muy importantes. Mientras Jean Rouch espera atravesar la superficie observada para poder llegar la verdad mediante discusiones, improvisaciones y entrevistas.

---

<sup>30</sup> Ibid, pp.157-158

<sup>31</sup> Cfr. Blumenberg, op.cit, p:197

<sup>32</sup> Cfr. Rosenthal, op.cit, pp.230-231.



## Bibliografía

- Armes, Roy/ Font, Ramón (tr.), *Panorama histórico del cine*, Fundamentos, Madrid, 1976
- Eaton , Mick, *Anthropology-Reality-Cinema: The films of Jean Rouch*, British Film Institute, London, 1979
- Barnouw, Erik, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996
- Blumenberg, Richard M., *Critical focus: an introduction to film*, Wadsworth Publishing Company Inc., Belmont, California, 1975
- Delmar, Rosalind, *Joris Ivens: 50 years of filmmaking*, British Film Institute, London, 1979
- Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985
- Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Las ediciones liberales editorial labor S.A., Barcelona, 1974
- Rosenthal, Alan, *New challenges for documentary*, University of California Press, Los Angeles/ Berkely/ London, 1988
- Corner, John, *The art of record: A critical introduction to documentary*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1996
- Ellis, Jack C., *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, Prentice Hall, New Jersey, 1989
- Issari, M. Ali/ Paul, Doris A., *What is cinéma vérité?*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New York & London, 1979
- Marcorelles, Louis, "Nothing but the truth", en *Sight and Sound*, Vol. 32, No. 3, summer, 1963
- Naficy, Hamid, "Jean Rouch: A personal perspective," en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 4, No. 3, 1979
- Sodoul, Georges, *El cine de Dziga Vertov: Prefacio de Jean Rouch*, Ediciones Era, México, 1971
- Jacobs, Lewis, *The Documentary Tradition*, W.W. Norton & Company, New York, 1979
- León, Bienvenido, "El narrador en el documental cinematográfico y televisivo: tipología, objetividad y credibilidad", en Imicoz, Teresa/ Cuevas, Efrén/

Martínez-Costa, M<sup>a</sup> del Pilar/ León, Bienvenido/ García Avilés, José Alberto/  
Orihuela, José Luis, *Quién cuenta la historia*, Ediciones EUNATE, Pamplona,  
1999

Nichols, Bill, “The voice of documentary”, en *Film Quarterly*, Vol. 36, N. 3,  
primavera, 1997

Levin G. Roy, *Documentary Explorations, 15 interviews with filmmakers*, Doubleday  
& Company Inc., Garden City, New York, 1971

