

Testimonio como fundamento de creación documental y de la recuperación de la memoria

DIANA MILENA REYES ARIAS¹

Este texto aborda la creación documental audiovisual en términos de reflejo de ‘la realidad’. Es necesario dejar claro que no se abordará la discusión con los posibles límites de la ficción. La creación documental se enfrentará al cuestionamiento sobre su verbocentrismo, su asilo en el testimonio a partir de una crítica al “documental testimonial” según el trabajo de Gustavo Fernández “Reflexiones a partir del texto ‘Nosotros dos’ de Jean Lardeau y Pierre Moller”, para dar paso al rescate del testimonio.

A partir de esta reflexión se aborda el testimonio como posibilidad de recuperación de la memoria y se sugiere una transformación del rol de realizador como testigo en el proceso de rememoración, poniendo en discusión la vitalidad del testimonio en la creación documental audiovisual actual. El documental tiene un profundo arraigo en mi experiencia como creadora audiovisual, porque me permite responsabilizarme de la realidad que asumo en la historia que decido contar; se convierte en un acto de creación al que no le basta solo la narración y necesita nuevos elementos como, por ejemplo, la memoria.

El cine documental surge cuando “Los hermanos Lumière, a finales de siglo

XIX, registraron la salida de los obreros de su propia fábrica” (Romaguera, 1998, p. 126). Es allí donde puede rastrearse su arraigo en la realidad. Comprender el contexto en el que surge el cine documental es fundamental para esbozar una de sus características más importantes: “...elige (algo) dentro de una realidad, para dar estructura a una intención determinada” (Romaguera, 1998 p. 126). Este es nuestro primer acercamiento a la definición de documental para este texto, que se distancia de los géneros informativos, como acto consciente de crear maneras de dar sentido a lo que ocurrió, ocurre o puede suceder.

El interés es reconocer que la realidad tiene un tratamiento diferencial a lo largo de los movimientos cinematográficos ¿Qué debería hacerse ante esto, cómo tratarla? Esta es una de las preguntas que motivan la reflexión. Un primer lugar de discusión es la relación de la realidad con la objetividad. “Al cuestionar la confianza de Occidente en la objetividad del discurso filosófico, científico o histórico, podemos hacer emerger un problema epistemológico que la disciplina histórica sólo ha hecho presente de manera muy episódica. Lo que separa a la historia de la poesía es la misma relación con la realidad que separa al documentalismo del cine de ficción” (Celis, 2009, p. 55).

Esto permite sugerir que el documental hace parte de la experiencia humana que trata de definir la realidad. Y para

¹ Comunicadora Social. Profesora del Área de Lenguaje Audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. mile.reyes@gmail.com

ello olvida, rememora y entrama gracias al testimonio.

Historia y documental

En el sendero para comprender el documental, la influencia de Flaherty, para la consolidación del género, radica en lo que decidió contar. Me refiero a la experiencia de ‘Nanook the North’, obra que nació de la fusión de un avance tecnológico de portabilidad y un lugar exótico, alejado, donde el realizador se enfrenta a la realidad y cuenta la vida tradicional de un esquimal, lejos de todo lo que ellos ya habían implementado del mundo moderno. Luego Vertov, con el cine verdad, potencia narrativa y expresivamente al documental “El cine de Vertov ponía el énfasis en la acción captada en su marcha, desde un ventajoso ángulo revelador, recurriendo a la cámara oculta para sorprender la vida de los mercados, las fábricas, escuelas, de las calles” (Lorente, 2003, p. 66).

Bill Nichols en su libro: ‘La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental’, define este género como control tecnológico, no como tratamiento de la historia. Este punto de vista no sería compartido por Aleskar Ivanivitch en su texto: ‘El Tren cinematográfico’, pues define el cine documental en la relación entre el realizador y la realidad no tercerizada, no mandada por encargo, sino reflexiva, que se construye con otro. Ese aspecto será clave en nuestra comprensión del documental en el presente texto.

Para David Brown en ‘El documental, historia y estilo’ este género es propio de su tiempo histórico. Sus necesidades surgen de quienes lo crean en su propio tiempo; gracias a la clasificación de este libro se logra comprender la relación del

documental y la historia. En este punto cobra sentido la insistencia que no es la realidad la que atrapa el documental sino él quien decide qué de ella le es propio. “El documental si no implica un artista, por lo menos implica un hombre” expresa Jean Vigó en su texto ‘A propósito de Nice’ (1929), donde fieramente defiende su aporte social y su poder. En la medida que trata una realidad clave para la creación, Vigó ratifica que el género esta hecho por hombres. De igual modo, asumiendo los postulados de John Grierson: “quien fotografía la vida viva y el relato vivo” y “su apuesta de intimidad con el material”, nuestra discusión sobre este material se equipara al valor del testimonio.

Con esto podemos asumir la definición de Nichols: “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecidos de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle, formas, estilos o modalidades” (1991, p. 42). Es tan humano el documental que duele cuando se vuelve rígido, presa del mercado. ¿Cuál debe ser entonces el documental en estos tiempos?

Creación documental y memoria

El artículo ‘Reflexiones a partir del texto Nosotros dos de Jean Lardeau y Pierre Mollers’ del profesor Gustavo Fernández, inicia una fuerte crítica sobre los bustos parlantes. Analiza la relación entre el realizador y el personaje, y el uso de la entrevista como herramienta que abarata costos. Lo clave es reconocer que la entrevista filmada no puede ser simplemente una técnica para el documental. Debe comprenderse más allá de un registro, y

reconocer que como testimonio permite entrar en el mundo biográfico del personaje. Es necesario superar la palabra filmada, lo cual no ocurre en muchos de los documentales de hoy.

¿Es entonces un problema de comodidad, de falta de imaginación?, ¿Por qué el documental es testimonial?, ¿Cuál es su vitalidad? Hay un olvido de la importancia de lo que la entrevista nos brinda: el testimonio en la creación documental. En lugar de rechazar el testimonio re-



duciéndolo a la entrevista, lo asumimos como el lenguaje audiovisual capaz de la reconstrucción de la memoria.

Si pretendo acercar la memoria al proceso de creación documental, el primer concepto que los pone en común es el de rostro. Como testigo, tiene una experiencia interna que a su vez es singular y da cuenta sobre sus afectos (pasiones, afecciones). El testimonio es la base de la memoria, implica un acto reflexivo sobre

la acción humana, un reconocimiento de los símbolos, la reconfiguración del personaje por su reflexión frente a la acción que es pasada y trae al presente, pues cobra sentido de cara al futuro.

Así, el testimonio es el punto de reflexión entre el documental y la memoria, una preocupación inacabada que comprende una reflexión sobre la experiencia en la que yace un creer en... Pero es la experiencia la que se convierte en el camino a la memoria comprendida como ejercicio autonarrativo “como recibido por mí de otro en cuanto información sobre el pasado” (Ricoeur citado en Garrido y Hevia, 2005, p. 159). Esto la vincula estrechamente con el testimonio y la posibilidad de pensar que la aseveración sobre el ‘documental testimonial’ como herramienta primaria, pasaría a una consideración primordial en tanto el personaje es testigo en búsqueda de auto comprensión. El realizador, a su vez se convierte en un nuevo testigo en el proceso de rememoración.

Existe entonces en la condición de alteridad del propio pasado una frontera infranqueable para el trabajo de la memoria. En el ejercicio autonarrativo, la repetición de la historia de la propia vida funciona como estrategia nemotécnica. De repetir tantas veces la historia de sí, el abuelo rumia el pasado ante la escucha atenta de sus nietos sin tener que hacer esfuerzos mnemónicos notables; la imaginación también ayuda a ello. Contra el olvido, la recapitulación se presenta como antídoto eficaz (Lenis, 2009, p. 14).

Es en este ejercicio autonarrativo donde hacer memoria se convierte en una forma de dar sentido a la existencia y retar al olvido para que la narración reconstruya la memoria. Es el realizador quien, como testigo en la interpretación, entrama la narración buscando recuperar la memo-

ria, dejando el documental como testimonio y proceso de experiencia humana. En palabras de Flaherty, el documental sería comprendido como aquel capaz de dejar en la mente humana imágenes perdurables. Y podríamos comprender la propuesta revolucionaria del ‘cierto cine’ de Jean Rouch, como un cine capaz de investigar y hacer perdurar, en la memoria de los otros, las lejanas culturas y pensamientos diferentes.

No todo documental reconstruye la memoria, puede valerse como material de memoria histórica, puede cifrar los hechos y darlos por veraces. Para la memoria eso no es suficiente, se requiere el reconocimiento del otro y de sí, el valor de interpretar, el dar sentido y comprender el proceso.

Para reconstruir la memoria no basta con proponer un documental con víctimas del conflicto; la visibilización de la acción humana no es, en sí, reconstrucción de la memoria. Debe existir una lectura de las intersubjetividades, estar abierto,



incluso, a lo que estaríamos dispuestos a llamar un testimonio falso, pues en él también yace la esencia narrativa necesaria para ahondar en sus símbolos, develar su entramado y asistir a la catarsis como posibilidad reflexiva para reconstruir la experiencia de afección de cara, no al olvido, sino al perdón. El sentido del creador en el entramado de esta historia ya no es ajeno, ni distante, se convierte en intersubjetividad de la reflexión, necesaria para comprender, no quién es quién, sino cómo se reelaboran los recuerdos en una narrativa.

Referencias

- Celis, C. (2009). El cine documental: verosimilitud y temporalidad. *Revista UDP*, (núm. 8), 49-55
- Flaherty, R. (1920-1922). Catálogo en Línea. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=f8J9NRchOE>
- Garrido, L y Hevia, J. (2005). Reseña de “La memoria, la historia, el olvido”. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal* (1) 8
- Lenis, J. (2009). *Memoria, ideología y crítica. Una fenomenología del mundo ético-político*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Lorente, J.I. (2003, Julio-Diciembre). Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe. *Zainak. Cuadernos de antropología-etnográfica*, (núm. 24), 55-69
- Lumière, N. y Lumière J. (1895). Catálogo en Línea. [Archivo de Video]. Recuperado http://www.youtube.com/watch?v=tz_l8JDYXmc
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Romaguera, J. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra.