

# El cine de Flaherty, *Little Dieter Needs to Fly* de Herzog y *Close-Up* de Kiarostami. Tres semblantes de una misma verdad, la verdad cinematográfica

*José Ignacio Oñate*

Universidad del Cine de Buenos Aires  
undergofilms@gmail.com

*Recibido: 15 de septiembre de 2023 / Aprobado: 22 de noviembre de 2023*

## Resumen

El presente ensayo trabaja el concepto entre lo real y lo ficcional en el contexto del cine documental. Se toma como corpus las obras de tres autores: Robert J. Flaherty, Werner Herzog y Abbas Kiarostami. El primero como referente de los inicios del cine documental, así como pionero de ciertas prácticas, que luego en el cine moderno se volverán más habituales, y los otros dos autores serán abordados como exponentes actuales de un cine que se propone difuminar cada vez más la línea entre la idea de lo que es real y lo que es ficción.

**Palabras clave:** documental, ficción, Herzog, Flaherty, Kiarostami, cine.

## Abstract

This essay will work on the concept between what is real and what is fictional in the context of documentary film. The works of three authors will be taken as corpus: Robert J. Flaherty, Werner Herzog and Abbas Kiarostami. The first one as a reference for the beginnings of documentary cinema, as well as being a pioneer of certain practices that later in modern cinema will become more

common and the other two authors, will be studied as exponents of a cinema that increasingly aims to blur the line between the idea what is real and what is fiction.

**Keywords:** documentary, fiction, Herzog, Flaherty, Kiarostami, cinema.

*Sometimes fact and reality are not enough, you need an enhancement and an intensification of it. Some sort of an essential version of things... to make things transparent.*<sup>1</sup>

Werner Herzog

En una entrevista para la serie de la BBC titulada *Imagine* con el presentador y entrevistador británico Alan Yentob, el legendario cineasta de Bavaria, Werner Herzog, enfatiza y reafirma la idea de desdibujar el límite entre lo que llamamos ficción y lo que llamamos documental. Para ejemplificar su filosofía en relación con esta idea de verdad más profunda o verdad cinematográfica, Herzog hace referencia a su documental *El pequeño Dieter necesita volar*.<sup>2</sup> En el cual nos relata la experiencia de supervivencia del piloto de guerra Dieter Dengler tras ser capturado por el Vietcong en 1966.

Lo que resalta Herzog durante la entrevista con relación a este film en particular, es que a la hora de entrevistar a Dengler y filmar su recuento de lo sucedido, Herzog le indicaba qué movimientos de las manos o gesticulaciones exagerar con el fin de que el testimonio fuese más visualmente atractivo.

Recordemos la famosa secuencia de Dieter entrando a su casa en Los Ángeles y abriendo y cerrando repetidamente todas las puertas con las que se cruza. Dieter explica en el film, que esta es una costumbre que tiene después de haber sido prisionero y que las puertas que se abren simbolizan, para él, la libertad.

Herzog confiesa que esa acción fue totalmente ideada por él para agregarle más dramatismo al testimonio del expiloto de guerra. El diseño performativo con el cual interviene Herzog a sus entrevistados indicándoles cómo moverse, o qué acción en particular deben realizar, encuentra, en la historia del cine documental, ejemplos similares. No solo en el cine contemporáneo, sino también en las fases iniciales y de cristalización del documental como género cinematográfico.

Siguiendo esta misma línea de películas donde se pone en tensión y a la vez se aproximan estas dos ideas (falsamente dicotómicas) del cine de lo real y de la puesta en escena, otros dos films forman una interesante tríada junto con el documental de Herzog, estos son: *Man of Aran* de Robert Flaherty<sup>3</sup> y *Close-Up* de Abbas Kiarostami.<sup>4</sup>

La primera por ser de un realizador que es un precursor o, más bien, el fundador de la idea de insertar una puesta en escena en una situación real y, la segunda, por la forma en que trabaja un acontecimiento real y lo pone en escena con los

---

1 Alan Yentob (productor y conductor), en *Imagine: Beyond Reason* (BBC, 2008).

2 Werner Herzog (director), *Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog Filmproduktion, 1997).

3 Robert J. Flaherty (director), *Man of Aran* (Gainsborough Pictures, 1934).

4 Abbas Kiarostami (director), *Close-Up* (Kanoon Pictures, 1990).

mismos sujetos que protagonizaron dicho suceso. Si bien, la película de Kiarostami no es estrictamente un documental, no es tampoco una película de ficción, pues lleva a la hibridación entre cine documental y cine de ficción, a una dimensión de análisis de suma complejidad dentro de la cuestión de si el documental es más real o la ficción lo es menos.

## 1. La verdad cinematográfica en el cine de Flaherty

Es 1910, Robert J. Flaherty viaja en una expedición a las islas Belcher, empleado por Sir William McKenzie, el dueño de una compañía ferroviaria canadiense, con el fin de registrar el viaje. Durante la expedición, Flaherty quedará fascinado con los Inuit, la tribu que habitaba ese archipiélago.

El material de esa primera aproximación será accidentalmente destruido, pero, años después, conseguirá el financiamiento de una compañía de comercio francesa para poder regresar a las islas con el equipo necesario y con la idea de filmar una película que “retrate” la vida de los Inuit. De esa manera produce y dirige *Nanook del Norte*<sup>5</sup> que se vuelve un éxito rotundo de taquilla.

Le seguirán varios films, entre los que se encuentran *Moana* (1926), en el cual retrata la vida de una tribu de polinesios, e inclusive colabora en el guion del melodrama ficcional y exotista *Tabú* (1931) dirigido por F.W. Murnau. La película, filmada en Tahití y con nativos de las islas como protagonistas, resultó ser una colaboración fallida entre ambos realizadores. Sin embargo, la secuencia inicial fue filmada por Flaherty; desde un principio, Murnau había querido trabajar con él debido a su experiencia filmando con nativos en locaciones insólitas.

En toda la obra de Flaherty, partiendo de su primera película, hay una búsqueda constante de trabajar con un material natural existente, pero intervenirlo de tal manera que se genere un discurso narrativo pensando en un público de cine.

Los procesos realizados en sus films son universalmente conocidos: reconstrucción de ciertas prácticas antiguas de esas tribus que ya no se realizaban al momento de rodar, utilización de vestimentas arcaicas, casting de personas de dichas comunidades que tuviesen una cualidad fotogénica y la puesta en escena de relaciones interpersonales que no existían en la realidad. Una imagen (encuadres, movimientos) de carácter expresivo a la hora de abordar a los protagonistas y planos generales donde se aprecie la “belleza” natural del lugar y, al mismo tiempo, su potencial peligro. Asimismo, una utilización efectista del montaje para generar intensidad en las secuencias de tensión dramática, ya sea entre el humano contra otro humano o contra el entorno salvaje que lo rodea. En otros momentos utiliza el montaje para generar

<sup>5</sup> Robert J. Flaherty (director), *Nanook of The North* (Revillon Frères, 1922).

distensión en las situaciones “alegres” o plácidas de la historia, cuando el entorno natural se presenta como un paraíso perdido e inocente.

Teóricos contemporáneos como Bill Nichols, en su taxonomía de modalidades, menciona a Flaherty dentro del concepto documental, más concretamente, dentro de la modalidad expositiva, pero no ahonda en la importancia y la originalidad del director, y ni remotamente se le ocurre pensar en la idea de hibridez del cine contemporáneo ya presente en films como *Nanook o Moana*. Idea a la cual Flaherty se adelantó:

Los clásicos de la exposición poética como *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*, como las obras de Flaherty, hacen hincapié en la elegancia rítmica y expresiva de su propia forma con el objetivo de conmemorar la belleza de lo cotidiano y de esos valores que modestamente sostienen los esfuerzos cotidianos (iniciativa y valor, prudencia y determinación, compasión y urbanidad, respeto y responsabilidad [...]) Sus tentativas, aunque poéticas, están dentro de la modalidad de la representación expositiva.<sup>6</sup>

En su libro *Documentary Film*, el historiador y realizador británico Paul Rotha, quien colaboraba con John Grierson, se refiere a Flaherty como uno de los creadores del cine documental:

If dates will help, documentary may be said to have had its real beginnings with Flaherty's *Nanook in America* (1920), Dziga Vertov's experiments in Russia (round about 1923), Cavalcanti's *Rien que les heures* in France (1926), Ruttmann's *Berlin* in Germany (1927) and Grierson's *Drifters* in Britain (1929).<sup>7</sup>

Rotha también ubica a Flaherty dentro de la tradición naturalista (romántica). En su análisis de la obra de Flaherty parece ser que, en *Nanook*, el crítico todavía desconoce los procedimientos e intervenciones hechas por el autor sobre ese mundo real y rescata el carácter “simple” y bellamente fotografiado del registro de la vida de los Inuit. Resalta, además, el carácter “sincero” de la película: “[...] such a sincere feeling for the community interests of these people, that it suggested far greater powers of observation than the plain description offered by other naturalistic photographers”.<sup>8</sup>

Pero, ya en *Moana*, Rotha reconoce con mayor precisión los métodos de Flaherty y los menciona como un elemento que lleva al cine documental a un grado mayor. Rotha, curiosamente, encuentra ya la idea híbrida entre realidad y ficción en los films del realizador norteamericano:

---

6 Bill Nichols, “Modalidades documentales de representación”, en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Paidós, 1997), pp.

7 Paul Rotha, “The Evolution of Documentary”, en *Documentary Film* (Faber and Faber, 1952), pp.

8 Rotha, “The Evolution of Documentary”, 82.

[...] while the material used for the film is photographed from real life and is, in fact, recorded ‘reality’, by the selection of images, brought about by an intimate understanding of their presence, the film becomes an interpretation, a special dramatisation of reality and not mere recorded description.<sup>9</sup>

Es curioso como el crítico inglés, en lo que vendría a ser el primer libro sobre teoría del documental, ya trabaja con el concepto de hibridación a través de los films de Flaherty, teniendo en cuenta que este concepto será, décadas después, fundamental a la hora de pensar el documental contemporáneo. Pero esta apreciación de Rotha es seguida por una condena al trabajo de Flaherty: “Man of Aran avoided all the important issues raised by sound, but let us realise, in the face of all the guilt of Venice, that the Flaherty method is an evasion of the issues that matter most in the modern world, is devoid of any attempt at serious social analysis”.<sup>10</sup> De nuevo, la crítica le concede los atributos de pionero, de tener una poética en su imagen, pero se lo acusa de no hacerse cargo de los problemas de los cuales, según Rotha, debe hacerse cargo el cine documental. El documental a partir de su institucionalización pretende alejarse de un sentimentalismo y acercarse más a una crítica materialista del mundo.

¿A qué se debe, en todo caso, que Flaherty haya quedado más del lado de la prehistoria del cine? Quizás, tiene que ver con el hecho de que sus primeros y más exitosos films surgen antes del cine sonoro. Michael Chanan en su libro *The Politics of Documentary* cita a Frederic Jameson en relación con esto:

La historia del cine está interrumpida por lo que Fredric Jameson llamó el “hecho” perturbador que parece dividir al cine en “dos distintas especies evolutivas o subespecies –mudo y sonoro– de las cuales la última, como los Cromañón, expulsó a la primera y la hizo extinguirse” (“The existence of Italy”, *Signatures of Visible*, 1992).<sup>11</sup>

La preproducción de *Man of Aran* consistió en dos años de producción en los cuales Flaherty estudió con sumo cuidado la isla, hasta encontrar la locación indicada y a los sujetos que podían ser sus protagonistas. Al analizar los procesos de producción de este film así como el de cada uno de sus documentales, podríamos también atrevernos a decir que limitar a Flaherty a solo una de las categorías de Nichols es, de vuelta, subestimar la obra de este realizador. Claramente hay un proceso inicial de observación. No nos olvidemos que en *Nanook del Norte*, Flaherty ya había filmado años atrás material durante su primera expedición a las islas y lo hizo durante un año entero. Ese metraje había servido como punto de partida, como

---

9 Ibid.

10 Ibid., 107.

11 Michael Chanan, *The Politics of Documentary* (British Film Institute, 2007), 25.

referencia para luego desarrollar su idea. No había todavía en ese material una idea de intervención o de manipulación. Pero en ese primer abordaje, podríamos llegar a pensar (especular o imaginar) que el metraje tenía un carácter observacional.

Con esa información recopilada, pudo luego construir la idea de puesta en escena para ese contexto y sus habitantes en particular. Flaherty escribiría un artículo en 1922 sobre la filmación de *Nanook del Norte* titulado: “How I filmed Nanook of The North: Adventures with the esquimos to get pictures of their home life and their battles with nature to get food”<sup>12</sup> para la revista *The World's Work: A History Out of Time*.

La pérdida accidental de ese material, dice Flaherty, que en un primer momento parecía una tragedia, resultó ser algo afortunado, pues él veía ese material como algo demasiado amateur. De igual manera, también afirma que su interés por los *travelogues* que se producían en esa época crecía enormemente, al mismo tiempo que crecían sus ganas por volver a las islas con la idea de filmar algo parecido, pero llevándolo un poco más lejos:

New forms of travel film were coming out and the Johnson South Sea Island film particularly seemed to me to be an earnest of what might be done in the North. I began to believe that a good film depicting the Eskimo and his fight for existence in the dramatically barren North might be well worth while.<sup>13</sup>

El texto de Flaherty nos habla también del extenso proceso de diálogo e interacción con Nanook y otros miembros de la comunidad. Ellos estaban ubicados en la zona sur de la isla, que en ese momento estaba en verano, mientras que al norte era invierno. Pero era hacia el norte donde encontrarían a las morsas para cazarlas. Finalmente, haría el viaje desde el sur hasta el gélido norte para poder realizar las secuencias que Flaherty necesitaba. Además, habían llevado el equipo necesario para poder editar en el mismo lugar el material filmado.

El enfrentamiento entre Nanook y una morsa macho fue el primer material registrado y editado. Flaherty mostraría posteriormente una edición de esa secuencia a los Inuit y comenta sobre el impacto psicológico que tendría dicha exhibición de ese material a los propios protagonistas: “After this it did not take my Eskimo long to see the practical side of films and they soon abandoned their former attitude of laughter and good-natured ridicule [...]”<sup>14</sup>

Podríamos especular en este ensayo que, en el cine de Flaherty, existe un lado b que se refiere a las condiciones de rodaje o de reproducción, en las cuales están

---

12 Robert J. Flaherty, “How I Filmed Nanook of the North”, en *The World's Work: A History Out of Time* (septiembre, 1922). <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north>

13 Ibid.

14 Ibid.

presentes otras modalidades del documental, en este caso he mencionado la observacional y la interactiva. Aunque, en efecto, sí podemos encontrar escenas donde se ve el encuentro e interacción de ambos mundos: la escena donde vemos a Nanook y a la mujer que “interpreta” a su esposa, mirando maravillados el gramófono mientras el comerciante europeo les muestra cómo funciona. Así como la escena siguiente donde el mismo comerciante le está dando un jarabe a una niña Inuit que tiene un malestar en el estómago.

Más allá de estas escenas, que tienen una idea de interacción, imaginemos por un momento si hubiese existido la posibilidad de documentar el *making of* de las obras de Flaherty y ver en imágenes todos estos procesos descritos por él en su artículo. Lo que sí se puede decir es que la idea de interacción de Flaherty es más de intervenir que de solamente dialogar y establecer un vínculo de comunicación.

Como bien denuncia Nichols en relación a los límites entre el sujeto filmado y el que filma en la modalidad interactiva, es claro que Flaherty explota al pleno la desigualdad de poder entre el sujeto investigado y él, pero este ensayo no pretende hacer un juicio de valores éticos, sino más bien rescatar las innovaciones de la forma y los procedimientos narrativos a la hora de construir un discurso documental.

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de un sujeto que lo habita. Flaherty busca generar este efecto en sus films, no quizás a través de la forma de entrevista (en sus films de los veinte no contaba con el avance técnico del sonido), pero sí a través de los artilugios de la imagen y del efecto de realidad que genera.

En varios momentos de *Nanook*, los sujetos filmados son presentados en un primer plano y viendo directamente a la cámara. Es claro, también, que Flaherty, al ser influenciado por los *travelogues*, y sabiendo lo que el público de cine de Europa y Norteamérica desea del buen salvaje, está pensando una narrativa que sea funcional a eso. ¿Podemos entonces decir que la modalidad reflexiva está presente en la concepción de documental que maneja Flaherty?

Debo argumentar que sí, pues aquello que Nichols identifica como una modalidad tardía en el cine documental, donde se sospecha el carácter realista del mundo, ya está en el cine de Flaherty. Ya encontramos en su cine un quiebre voluntario entre la representación y lo representado. Está más interesado en ofrecer una narrativa poética y atrapante sobre el humano y la naturaleza teniendo como sustrato agentes y un mundo preexistentes. Como dice Rotha, en relación a *Man of Aran*: “The sharks for the box-office; the sea for the sentimentalist”.<sup>15</sup> No es predominante para este director, dar una idea de verdad sociológica o una idea de verdad histórica o una etnocinematografía. Busca más bien, dar la idea de una verdad

15 Paul Rotha, “The Evolution of Documentary”, en *Documentary Film* (Faber and Faber, 1952), 85.

cinematográfica. Ese mundo es observado y convertido en una puesta en escena en función de lo observado, luego es editado, poniendo esa realidad en función de una narrativa, una sensación cinematográfica y una reflexión sobre el lugar del ser humano en relación con su entorno.

Al comenzar la década del treinta, Flaherty produce *Man of Aran* (1934), un film particular por dos razones fundamentales: en primer lugar, es su primer film sonoro y, en segundo lugar, la película es producida en la década en la cual la escuela inglesa de cine liderada por John Grierson institucionalizaría la idea de cine documental. La influencia se puede decir que es mutua, pues, dos años antes de hacer su película *Drifters* (1929), Grierson había acuñado el término de “documental” después de ver *Moana* en una reseña que escribió para el diario *The New York Sun*, en la cual adaptó el término del francés *documentaire* al inglés.<sup>16</sup>

Por su parte es muy probable que el film de Grierson, que toma mucho de las formas de *Nanook*, haya motivado después a Flaherty a filmar un drama documental enfocado en la relación entre el ser humano y el mar.

Para Paul Rotha, *Man of Aran* viene a ser su trabajo más desarrollado e insiste en definir a Flaherty como un naturalista romántico: “Being the most recent example of the romantic school, *Man of Aran* gives us the idyllic documentary method at its most developed”.<sup>17</sup>

El mismo año que es estrenada *Man of Aran*, la General Post Office Unit estrena un cortometraje del mismo John Grierson titulado *Granton Trawler*<sup>18</sup> que sigue la misma idea de *Drifters*. El film trata sobre el Isabella Grieg, un arrastrero de pesca que viaja desde el puerto de Granton a través de la costa este de Edimburgo y luego a los caladeros entre Shetland y Noruega. El cortometraje de Grierson se diferencia del resto de películas producidas en esa época por la escuela inglesa por el manejo que hace del sonido. No hay una voz en off que se imponga sobre la imagen, hay un uso extremadamente escaso de música extradiegética y se trabaja más sobre la construcción de un sonido ambiente (el mar y el barco) y la reconstrucción a través del doblaje de las voces de los pescadores.

Algunas de estas decisiones estilísticas de Grierson son idénticas a cómo trabaja Flaherty tanto en imagen como en el sonido de *Man of Aran*. Estas similitudes no son coincidencias pues ambos realizadores claramente estaban preocupados por las capacidades de la forma del documental permanentemente. Sí es notable que hayan estrenado en el mismo año obras que tienen muchos elementos estilísticos en común.

*Man of Aran* tampoco se entrega a la idea “logo-fonocentrista” del documental

---

16 Laya Maheshwari, “Why ‘Moana,’ the First Docufiction in History, Deserves a New Life”. *Indie Wire*, 3 de Julio de 2014). <https://www.indiewire.com/2014/07/why-moana-the-first-docufiction-in-history-deserves-a-new-life-24631/>

17 Paul Rotha, Paul Rotha, “The Evolution of Documentary”, en *Documentary Film* (Faber and Faber, 1952), 84.

18 John Grierson, *Granton Trawler* (Empire Marketing Board/GPO Film Unit, 1934).

institucional. Pero hace un uso constante e intencionado de la música extradiegética para acentuar los momentos dramáticos o de distensión, pero se le da un considerable protagonismo al sonido ambiente del mar. Las voces de los pescadores, del padre, del niño y de la madre son grabadas en estudio y colocadas en la edición. Es importante marcar que las voces mantienen el acento irlandés rural de esa zona y se resaltan frases que hacen referencia a la trama. Recordemos la secuencia entre los pescadores y el mar, donde se evidencia el peligro de que el mar se lleve la red de pesca. Primeros planos de la mujer que se da cuenta del peligro inminente, plano detalle de las olas del mar y de la red. Toda la familia lucha para recuperar la red del mar y una vez que lo logran los escuchamos hablar en su acento original: “We have it we have it, we are alright now!”

Un procedimiento igual se puede apreciar dos años después en la película *Night Train* (1936) de Basil Wright y Harry Watt en una escena en la cual vemos a unos obreros que están trabajando en los rieles del tren, el capataz les da aviso de que el tren se aproxima. Los obreros se ponen a un lado de las vías y los escuchamos hablar entre ellos con acento cockney.

En *Man of Aran* la única voz solemne o poética viene de la mano de los intertítulos, herramienta que Flaherty no planea dejar de lado inclusive con la aparición de la banda sonora. Y no solamente utiliza este recurso con el fondo negro, sino que también los sobreimprime en la imagen para hacer alguna acotación. En la escena que vemos en plano general al hombre que intenta con un martillo partir una gran roca que yace sobre sus pies y a su mujer que llega cargando en sus espaldas una gran cantidad de algas marinas, leemos: “Seaweed - the foundation of their farm”.

En esta misma secuencia se da un momento de montaje musical en sincronización con los movimientos de los martillazos que da el granjero-pescador sobre la roca. Un procedimiento que, de nuevo, se puede apreciar posteriormente en el mismo film de Basil Wright que he mencionado. Concretamente en la secuencia musical con el poema de W.H. Auden.

Pero más allá de estas cercanías estilísticas con algunos films de la escuela inglesa, la película de Flaherty es fiel a la idea de construir una trama con un núcleo dramático. Y este se establece a partir de una escena concreta: la del niño que está pescando con una larga sogá, sentado al borde de un peñasco (utilizando una técnica que en realidad se había abandonado hace décadas).

El niño divisa algo y cuidadosamente desciende por las rocas hasta encontrarse cerca del agua. Un tiburón ballena aparece. La escena no podría ser más antibazinianna pues Flaherty recurre al famoso montaje prohibido. Plano del niño que mira al tiburón, contra plano del tiburón en el agua, donde es evidente que ambos fueron filmados en distintos momentos.

Pero a Flaherty parece no importarle tanto el efecto de realidad de esta escena, sino más el hecho de establecer una fuerza antagónica a la familia en el relato que está

construyendo. Una vez que el niño huye asustado y sube por el peñasco, la imagen del plano del tiburón se actualiza y vemos a los pescadores que intentan atrapar al tiburón.

La lucha se compone de un montaje expresivo, intempestivo entre primeros planos de la soga, del tiburón luchando, de los cuerpos de los pescadores jalando de la soga y un *collage* sonoro de las voces de los pescadores.

Finalmente, el tiburón se escapa y el montaje intempestivo se termina y la secuencia cierra con un plano americano de uno de los pescadores que saca del agua el arpón retorcido por los dientes del tiburón y escuchamos su voz: “look how twisted it is...”

A partir de esta escena Flaherty siembra una expectativa alrededor de los pescadores. ¿Podrán finalmente regresar de alta mar con el gran tiburón? Obviamente esa intriga es correspondida por el relato de Flaherty con una secuencia donde todo el pueblo va a la orilla para recibir a los pescadores e inclusive, algunos de ellos agarran unos botes pequeños y van a ayudar a traer a tierra al pesado animal marino o monstruo, como lo denomina Flaherty dentro de la retórica de la película. Vale la pena mencionar que a diferencia de *Nanook*, película en la cual las miradas a cámara proliferan por doquier, en *Man of Aran* hay un extremo cuidado de no romper la cuarta pared.

Desde los años veinte hasta fines de los años cuarenta, su abordaje del cine documental no varía en lo absoluto. Siempre elaborando historias a partir de lugares y personas reales. Su última película es *Louisiana Story* (1948), donde, al igual que en el resto de su obra, utiliza una locación real, en este caso los meandros del río Misisipi conocidos como *bayou*, y la protagonizan los moradores reales de esas zonas.

Con este recorrido hecho de la obra de Flaherty, en contraste con las observaciones de Rotha y las modalidades de Nichols, es posible, entonces, hacer una revisión histórica contemporánea propia, donde se ubique a Flaherty, no como una figura clave de una fase considerada como la del proto-documental o fase inicial, sino más bien como un realizador que supo construir un discurso de hibridación en el documental mucho antes de que el cine documental fuese consciente de sí mismo. Décadas después, el cine documental desde su práctica y su teoría ha podido develar aquella cualidad secreta que el realizador del *Nanook del Norte* ya intuyó mucho tiempo atrás, ese poder de, al mismo tiempo, registrar realidad y construirla. Como plantea el gran teórico francés de cine Jean Louis Comolli:

El cine tiene, a la vez, una función de atestiguamiento de la realidad y una función de alteración de la realidad. Este pensamiento es muy complejo, son los dos a la vez. Precisamente, hay denegación porque funcionan los dos al mismo tiempo. Porque sé que lo que se me muestra es verdad, pero a pesar de todo puedo dudar sobre ello. O al contrario, dudo, pero puede ser verdadero. Estamos siempre en una especie de tensión entre estos dos polos.<sup>19</sup>

---

19 Jean-Louis Comolli, “El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible”. Entrevista con Jean-Louis Comolli”, en *Cine Documental*, n.º 9 (2014). <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>

Esta idea visionaria de lo que es el cine documental que Flaherty pone en práctica en sus películas, hace eco en autores más contemporáneos, en este caso Herzog y Kiarostami. Quienes toman ese principio de indeterminación ya establecido por su predecesor y lo llevan a dimensiones más complejas. Pero que, de todas maneras, no dejan de remitirnos constantemente a los mecanismos narrativos del realizador norteamericano. Obligándonos a hacer una lectura y un análisis de su obra mucho más completa y actualizada de su cine y la influencia de este en documental contemporáneo.

## 2. La tradición intervencionista de Flaherty continúa: *Little Dieter Needs to Fly* de Werner Herzog

¿Qué podría entenderse por *verdad cinematográfica* en el contexto de lo documental? Durante su diálogo con Alan Yentob,<sup>20</sup> Herzog reitera sus nociones sobre una “verdad estética” más profunda que se alcanza a través del cine. ¿Ficción o realidad? No importa, pues el cine implica una escisión en el medio. Las películas de Herzog, tanto ficciones como documentales, invariablemente vacilan y generan un juego entre lo real y la puesta en escena. Vale la pena mencionar, brevemente, la épica cruzada del personaje de *Fitzcarraldo* (1982). Este film de ficción, basado en un personaje de la vida real, posee la maravillosa contracara real del sueño del director de hacer su película.

Atravesar un barco por las montañas de la Amazonía y traer a Enrico Caruso para que cante en su teatro construido en Iquitos, de alguna manera, es una analogía de la épica que implicó realizar dicho film. Pero en este caso en particular no estamos especulando. Tenemos el film que registró la producción caótica y ambiciosa de *Fitzcarraldo*, realizado por Les Blank, quien estuvo presente durante todo el rodaje del documental *Burden of Dreams*. Este film que, a partir de materiales naturales (el director luchando por concretar su sueño), pone en evidencia que la distancia o la coexistencia entre lo real y lo imaginado es mínima o a veces nula. Muestra, inclusive, que a veces lo real es inundado por lo imaginado o viceversa. Pero no me detengo en este film documental más que nada porque si bien forma parte del universo herzogiano, no es de su autoría y me es pertinente para este estudio trabajar más bien el cine documental de Herzog. Pero no está demás citarlo porque ha contribuido a dar pistas de cuál es el abordaje o pensamiento filosófico de Herzog a la hora de filmar sus películas. Siempre cargadas con una idea de aventura y expedición. Hay en su cine y en su idea de lo que es un director de cine una necesidad de ir hacia lo desconocido. Primer gran punto en común con su predecesor. Y al igual que Flaherty, su

<sup>20</sup> Alan Yentob (productor y conductor), *Imagine: Beyond Reason* (BBC, 2008).

uso de los materiales naturales es un medio para llegar a un fin que nada tiene que ver con lo que es real o realista. Y es que ambos directores, a la hora de cómo interpretan lo que es el cine documental o lo que debería ser, tocan una problemática que yace en los fundamentos mismos del documental.

De entrada, ya hay un falso semblante en esa idea de realidad filmada. La discusión de por sí comienza con cómo definir a lo documental (¿Género cinematográfico... un modelo discursivo?) y, más importante, la cuestión de la reproducción y la representación. De una confusión entre el documental y el reportaje como lo trabaja François Niny: “Los hechos no están todos hechos, hay que hacerlos”, escribe Niny citando al historiador Paul Veyne.<sup>21</sup> El primer cine, o más conocido como el proto-cine de los tomavistas, ¿es acaso un documento realista de los acontecimientos o situaciones que se propuso registrar?

Una cámara, una elección de punto de vista y de plano, su montaje y disposición dentro de una secuencia, ¿no son ya interpretaciones? ¿Podría decirse entonces, que la hibridación de lo real y lo imaginario, es cualidad primigenia del cine?

Parecería ser que Flaherty, de manera prodigiosa, entendió este principio, esta cualidad del cine, mucho antes de que las categorías y los géneros cinematográficos se cristalizaran. La pose y la reconstitución de hechos, herramientas claves de su cine, no apelan a satisfacer una idea de rigurosa representación histórica. Apelan a un espectador que desea una exaltación o sentimiento bajo una semblanza de un supuesto realismo exótico y a la vez entretenido. La misma está compuesta por una locación y protagonistas reales, dispuestos y dirigidos de tal manera que se genere un “efecto espectacular de lo real” y no es para nada sorprendente, que *Nanook del Norte* sea una de las películas más importantes de la historia para Herzog. Su sucesor, sin lugar a dudas, en esa línea de tradición documental de realismo exótico y espectacular. Los mecanismos de intervención son los mismos, pero la semblanza en Herzog es quizás un poco más modulada entre lo que puede brindar el material natural y la puesta en escena.

A diferencia de Flaherty, quien intervenía por completo a ese mundo, en Herzog se permite que el mundo natural impregne e influya en la narrativa que pretende el director. No impera tanto la simulación total o la idea absoluta de “como si uno estuviera allí”, sino la idea de una reconstitución reflexiva de lo acontecido. Pero, debo agregar, que, a pesar de esta distinción en los procedimientos entre uno y otro, Herzog no parece querer llegar a un fin distinto del que quería alcanzar el pionero del documental híbrido. En Herzog, el fin es el mismo: sobrecoger y entretener al espectador.

En su documental *El pequeño Dieter necesita volar* (1997), ejecuta todas las herramientas de su maestro a la hora de manipular ese material natural y afectar al

---

21 François Niny, *Le documentaire et ses faux semblants* (Klincksieck, 2009), 1.

espectador, pero, narrativamente, el agregado más contemporáneo, si se quiere, es que Herzog nos muestra el artificio.

Cuando Dieter Dengler hace una re-dramatización de lo que le ocurrió cuando era prisionero del Vietcong, el armado de la puesta en escena no queda fuera de la diégesis del documental, contrario a lo que probablemente hubiese hecho Flaherty. Vemos a Dengler parado en medio de una aldea de Laos y rodeado por algunos de los habitantes que luego harán el papel de sus captores. Dengler, primero describe a la cámara algunos detalles de su experiencia de cautividad, mientras los otros participantes (ya vestidos y con armas de utilería) lo escuchan atentamente. En un momento, él describe como fue capaz de robarle un pequeño espejo a uno de los guardias y para narrar dicha escena recrea la acción con uno de los aldeanos que se encuentra junto a él mientras da sus explicaciones. Este aborda al aldeano actor con respeto y cuidado como para dar a entender aún más el artificio y que solo están poniendo en escena algo que pasó mucho tiempo atrás. La actitud en la performance de Dengler, a la hora de actuar o reproducir aquello que sufrió con el Vietcong, no busca replicar la crueldad o la violencia (que sería quizás un abordaje más realista a esas acciones), sino más bien expresar un sentimiento de que lo está haciendo con cuidado, de que ante todo quiere la cordialidad y empatía con los otros. Con aquellos que se parecen o remiten a esos otros que alguna vez lo capturaron y que en muchas ocasiones lo pusieron al borde de la muerte.

En otra secuencia del film, Dengler está en una de las casas de la aldea; junto a él se encuentra un aldeano que lo escucha en silencio. Aquí Dengler describe una situación en la cual un soldado que lo custodiaba le robó su anillo de casamiento. Los otros soldados del Vietcong, al enterarse de esto, buscaron al soldado ahora acusado de ladrón, lo llevaron frente a Dengler para que este sea testigo del castigo y le cortaron el dedo al guardia del Vietcong.

Al llegar a este momento del relato, el expiloto alemán agarra la mano del aldeano que lo escucha y recrea los gestos de lo acontecido utilizando la mano del aldeano y dice a la cámara: “El soldado reprendido agarró su propio dedo cortado del suelo, le sacó mi anillo y me lo puso en el mío... me miró serio y se fue. En ese momento me di cuenta de que con el Vietcong no se podía tomar ni lo más mínimo a la ligera”.

Dengler se emociona al terminar su relato, se queda en silencio; mira al aldeano cuya mano utilizó para recrear la escena y lo abraza afectuosamente mientras este sonrío y Dieer le dice: “Es sólo una película, no te preocupes y, además, tú todavía tienes tu dedo”.

La cámara luego abandona a ambos actuantes y vemos a un tercero, un aldeano que está en el fondo de la casa cocinando. Es decir, Herzog no clausura el relato solo con la anécdota o la recreación de lo que le sucedió a Dengler, sino que deja ver, por lo menos a cierta distancia, la cotidianidad de un aldeano en Laos, una impresión de su humanidad por fuera del relato del expiloto alemán.

En este punto también es interesante contrastar la estética de Flaherty con la de Herzog. Paradójicamente, hay una construcción (ilusoria, pero efectiva) en el caso del primero en la cual, el “buen salvaje”, o el protagonista autóctono junto con sus peripecias ocupan el lugar central del relato. En *Nanook*, los comerciantes europeos tan solo aparecen en dos escenas y como personajes secundarios. Es claro que la película quiere focalizarse en los esquimales y construir una idea de cercanía íntima, de ver su manera de vivir y luchar contra el entorno. Su mundo (en el relato) es uno que todavía no ha sido alterado o transgredido por la modernidad. Es el mundo del “buen salvaje” protagonizado por el buen salvaje. En Herzog, en cambio, es el “hombre de la modernidad, de la guerra, del occidente” que es capturado y sometido por ese mundo exótico y antagónico.

En ambos casos los actores autóctonos son dirigidos y dispuestos en la *mise en scene*, pero en Flaherty, a esos actores se los pone dentro de la acción dramática, son protagonistas. En la película de Herzog, los aldeanos de Laos son puestos en escena a modo de cuerpos de referencia o modelos que posan con pequeñas irrupciones de gestos o reacciones naturales por parte de ellos. Como es el caso de la anécdota del dedo cortado, donde el aldeano sonríe y se deja abrazar tímidamente por Dieter.

Pero hay una cuestión más interesante en *Little Dieter*, y es que el autor lleva el mismo procedimiento de Flaherty a un nivel más complejo, con multiplicidad de capas que intervienen para recrear o reconstituir lo sucedido.

En primer lugar, está el testimonio oral de Dieter que narra las situaciones en un lugar que es parecido al original y lo hace hablando directamente hacia la cámara o hacia un costado, donde se encuentra el director, y por lo general se encuentra realizando alguna acción concreta. Aquí me atrevo a señalar que esto de alguna manera se aprecia también en *Nanook*, donde abundan los primeros planos de los personajes principales que miran a cámara y sonríen mientras están realizando una tarea. Flaherty y Herzog comparten la idea de que el sujeto filmado cuando mira a cámara o dialoga con el que lo filma o mira al espectador, ya sea en primer plano o en un plano medio, genera una empatía directa con la audiencia del film. Más aún, comparten la idea de que el personaje intensamente activo que dialoga con la cámara es una cualidad mucho más atractiva para construir su personaje. Y ambos autores llegan a inventar acciones o actividades que sus sujetos filmados no hacen en la realidad.

Flaherty hace que su protagonista mire a la cámara en *Nanook*, el personaje que da nombre a la película mira con seriedad al que lo filma y al lente, Nyla sonríe. Este recurso de mirada a cámara o de la interpelación a cámara está también en Herzog, y este lo expande, como mencioné con el ejemplo de abrir y cerrar puertas constantemente en su casa, y agrega también, dado las posibilidades técnicas de registro visual y sonoro, otra dimensión: la de la entrevista y el testimonio oral.

A través de un plano medio o americano en algunos casos, Dieter cuenta su historia en una modalidad *entre deux*. Herzog a veces ubica al entrevistado en una ma-

nera más tradicional, es decir, dejándole un aire ya sea a la izquierda o a la derecha de cuadro para que este hable fuera de campo, donde está el entrevistador, pero, en ciertas secuencias, pone a Dieter en la mitad del cuadro y en otras lo hace caminar o realizar alguna actividad mientras habla. Nanook caza la morsa o juega con el gramófono, Dieter camina por su pueblo natal en Alemania o corre por la selva atado de manos llevado por los soldados vietnamitas.

Otro elemento en Herzog, que vendría a ser una actualización de las herramientas narrativas que utilizaba Flaherty es la voz en off. El comentario sobre lo que vemos. Tanto las acotaciones de Dieter como las de Herzog están cargadas de un carácter solemne si se quiere, y también explican o dan cierta información que completa lo que se está mostrando. En ese sentido, remiten al estilo y al uso que tienen los intertítulos en los films de Flaherty, que vendrían a ser el equivalente de los comentarios de una voz en off sonora, pero en formato tipográfico sobre el relato filmico que se nos está mostrando. Por ejemplo, en la placa final de *Nanook*: “The shrill piping of the wind, the rasp and hiss of driving snow, the mournful wolf howls of Nanook’s master dog typify the melancholy spirit of the North”.<sup>22</sup>

En una escena donde se relata el rescate a Dieter, una vez que logra escaparse del campo del Vietcong en *Little Dieter Needs to Fly*, Herzog comenta:

Dieter quería regresar a volar con su flota, de regreso en su nave. Había sido llevado a un hospital en Da Nang. Él ahora se encontraba a salvo, pero estaba seguro de que su rescate era un sueño, solo un espejismo. Él quería huir del hospital y lo tuvieron que amarrar a la cama.

Al comienzo del film vemos a Dieter manejando su coche y escuchamos el comentario del autor:

Muchas veces los hombres son atormentados por cosas que les pasaron en la vida. Especialmente en la guerra o en otros períodos de gran intensidad. A veces vemos a esos hombres caminando por la calle o manejando su coche. Su vida puede parecer normal, pero no lo es.

Inmediatamente escuchamos la voz en off de Dieter: “Cuando estoy manejando mi coche, muy seguido escucho las voces de mis amigos muertos”.

Herzog le da también a su personaje la posibilidad o construye dentro del relato un lugar donde el sujeto filmado puede narrarse a sí mismo, ya sea a través del testimonio filmado o el comentario logofonocentrista. Y desde ese lugar también, Dieter, quien había sido encargado de cientos de bombardeos a pueblos de campesinos reflexiona y hace una autocrítica también sobre su rol siniestro al destruir poblados

---

22 “El silbido estridente del viento, el chirrido y el silbido de la nieve torrencial, los aullidos lúgubres del lobo del perro maestro de Nanook tipifican el espíritu melancólico del Norte” placa de intertítulos final de *Nanook del Norte*.

enteros con las bombas que lanzaba desde su avión. Herzog en esa secuencia, recurre a la utilización de material de archivo para referenciar y complementar aquello que dice su personaje. Desde las clásicas tomas aéreas de archivo de los bombardeos con napalm (utilizadas recurrentemente en cualquier relato relacionado a Vietnam), hasta material muy poco visto como son las tomas en blanco y negro de soldados del Vietcong entrenando, alternado con un plano de una campesina vietnamita remando en su balsa. Este *collage* de material de archivo y el comentario sobre la guerra son insertados en la secuencia inicial de la película, cuando Dieter está manejando su automóvil hacia su casa. Ilustrando de esa manera ese comentario que cité de Herzog con relación a que la vida de esos hombres que uno ve y en la cotidianidad pueden parecer normales, pero no lo son.

Las complejidades que Herzog construye en su discurso de hibridación son en su mayoría procesos o recursos ya anticipados por Flaherty, procesos que a su vez parecen perpetuarse hacia la posteridad de la construcción de discursos documentales.

De Flaherty a Herzog y de Herzog a la actualidad. No está de más mencionar una película como *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer. Producida por el mismo Herzog y por Errol Morris (autor de *The Thin Blue Line* –1988–, otro gran ejemplo de reconstitución en el documental). La película de Oppenheimer construye su documental alrededor del torturador de Indonesia, Anwar Congo, quien fue parte de un genocidio durante los años 1965 y 1966. Y siguiendo la tradición Flaherty-Herzogiana, hace al torturador recrear sus crímenes, pero articulando cada reconstitución como si fuesen películas de género (westerns, gangsters, musicales). Otro ejemplo contemporáneo que trabaja este recurso es *It Happened Just Before* (2006), de Anja Salomonowitz, donde se le da un cuerpo y una voz de actores a los testimonios reales de chicas del este de Europa quienes fueron víctimas de la trata de personas.

En fin, las distintas variaciones del recurso del *reenactment* o del poner en escena, algo que ya sucedió en un relato documental siempre podrán ser rastreados sus orígenes, en los films de Flaherty, así como en los de Herzog, la actualización o la expansión de dicho recurso. Y, sobre todo, se rastrea también hasta ese realizador primigenio, el carácter fundamental del cine documental: que crea realidad y al mismo tiempo la transfigura. Dentro de esta hibridación que vengo analizando, resulta un paso lógico, en el caso de Herzog, querer llevar el relato de Dieter al campo de la ficción estrictamente hablando. Lo haría 9 años después en su drama de guerra épico *Rescue Dawn* (2006) protagonizada por Christian Bale y Steve Zahn. Como si Herzog hubiese visto que la cualidad ficcional de la historia real de Dieter tenía que ser llevada a un grado más de “espectacularización”. Tenemos pues un interesante proceso narrativo donde la realidad (las vivencias de Dieter Dengler) primero se ponen en escena y se filman en un discurso documental con un grado de hibridación dinámico para luego tomar la narración de ese mundo natural (ya intervenido en

distintos grados) y llevarlo aún más hacia el terreno de la ficción. Concretamente al cine de género de drama bélico.

### 3. *Close-Up* de Abbas Kiarostami: la real reconstitución de la realidad. Ficción real

“Todo film de ficción es un documental sobre sus actores”.

Godard

“Todo film de ficción es un documental sobre su creación”.

Jaques Rivette<sup>23</sup>

En este análisis sobre la idea de la verdad cinematográfica y los discursos de hibridación, he presentado la idea de que Flaherty es el instaurador o pionero en construir este tipo de discursos en el cine documental. Así como me he referido a su influencia en autores más contemporáneos, como es el caso de Werner Herzog y, como lo es también, el caso de la película de Abbas Kiarostami titulada *Close-Up*. Traigo a colación y como punta final de esta tríada a este film debido a su propuesta tan desafiante para el espectador. El procedimiento que lleva a cabo Kiarostami es increíble: convence a un impostor para que actúe en una película donde debe hacer el papel de sí mismo y donde debe justamente recrear su acto de impostura.

Todo comienza con un hecho real. Un hombre desconocido y amante del cine llamado Hossain Sabzian se hace pasar por Mohsen Makhmalbaf, un famoso director iraní. Con esta fachada, Sabzian visita durante varios días a la familia Ahankhah, con la excusa de que va a utilizar su hogar como locación para una de sus películas y que va a hacer un *casting* a algunos miembros de la familia para que formen parte del elenco. Eventualmente la mentira es descubierta y Sabzian es detenido por la policía y llevado a juicio.

Kiarostami se entera de la historia al leerla en una revista e inmediatamente viaja al norte de Teherán para filmar al impostor. El film está compuesto por dos secciones. Por un lado está el verdadero juicio, que le es permitido filmar a Kiarostami, así como los testimonios de la policía y de la familia Ahankhah, y por otro, la reconstitución de los acontecimientos. Es en esta segunda sección donde se encuentra esa *puesta en abismo* como lo denomina Comolli, ese desdoblamiento “posflahertyniano” entre lo ficcionado y lo que podríamos decir realidad. El autor consigue a los protagonistas reales de lo sucedido para que actúen de sí mismos y pongan en escena aquello que hicieron realmente. Es un giro de tuerca más en la cadena de narratividad, en comparación al film de Herzog, en la cual su obsesión con Dieter Dengler culmina en una versión totalmente de ficción hollywoodense con actores profesionales.

---

23 Dennis Lim, “It’s Actual Life. No, It’s Drama. No, It’s Both”. *New York Times*, 20 de agosto de 2010. <https://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html>

Kiarostami filma por un lado el juicio, a las víctimas del impostor y a este en la cárcel, en código de documental investigativo. Y por otro, realiza una ficción de los hechos, pero lo hace con absolutamente todos los protagonistas reales. Un proceso, en parte, muy similar al de Flaherty. Toma a los actores de la realidad y los hace actuar de nuevo, de sí mismos. Flaherty reconstruye una cacería de una morsa con técnicas arcaicas. Kiarostami pone en escena el delito cometido por Sabzian. Está bien aclarar que el autor iraní no altera ni interviene de manera tan inexorable los hechos reales en los cuales se basa la ficción, pero es evidente que la huella de *Nanook* está inscrita en el semblante de Sabzian.

La huella de la frontera entre la ficción y el cine de lo real queda desvanecida. Se duda de toda distinción, su propio protagonista se encuentra en el medio de esa ambigüedad, y es esta una de las cualidades ontológicas del espectáculo cinematográfico.

No estoy hablando de una idea ontológica fotográfica baziniana. Todo lo opuesto. Si la imagen fotográfica, según Bazin, liberó a las artes plásticas del realismo, pues entonces el cine documental, desde la perspectiva que he trazado en este ensayo, viene a reafirmar la crisis del realismo en el arte, así como su cualidad de cine monstruo. Monstruosidad sublime y compleja debo acotar. No olvidemos con qué aclaración Bazin termina el primer capítulo de *¿Qué es el cine?*: “Por otra parte, el cine es un lenguaje”.<sup>24</sup>

¿Está dejándonos entender que, el cine, a diferencia de la fotografía, posee cierto tipo de autonomía? ¿Que, al ser un lenguaje, impuro como él remarca, se aleja de alguna manera del complejo de la momia y de la representación de la realidad, generando su propio código, sus propias reglas de juego?

Comolli, en su texto sobre *Close-Up*, comenta lo siguiente: “En el cine, ya lo he dicho, dudar y creer están balanceados para el espectador. En cuanto dudo de la ‘realidad’ o de la ‘autenticidad’ de lo que estoy viendo es que estoy creyendo más de lo que quiero reconocer”.<sup>25</sup>

Las partes del film, como he mencionado, donde se da una actualización o donde el autor rebasa digamos los mismos procesos de hibridación “flahertynicos” es la secuencia de la comisaría, las entrevistas y el juicio. Kiarostami primero entrevista a los policías y les consulta sobre lo sucedido. Uno de ellos, que estuvo presente en la detención, dice que Sabzian no tiene el rostro de alguien capaz de cometer un delito. Es una instancia donde el film se acerca a lo periodístico o, como dije antes, a una idea de documental investigativo. Donde se está tras la pista de alguien y es a través de la cámara y la interpelación con los sujetos filmados, que se busca esclarecer lo que sucedió.

---

24 André Bazin, “La ontología de la imagen cinematográfica”, en *¿Qué es el cine?* (Rialp, 1985), 30.

25 Jean-Louis Comolli, “El anti-espectador”. *laFuga*, 8. 2008. <https://lafuga.cl/el-anti-espectador/331>

El autor pregunta en cámara al policía la dirección de la familia Ahankhah. Acto seguido entrevista a los miembros de la familia. El hijo menor de la familia, aparte de explicar que está desempleado y que fue por eso que la idea de poder trabajar en una película le pareció muy atractiva, le dice en qué cárcel se encuentra Sabzian.

Siguiente escena, Kiarostami habla con él, pero no desde fuera del campo, como lo hace con el resto de los actores. Se coloca dentro del cuadro, se sienta con Sabzian y vemos a ambos cuerpos compartiendo el plano. El autor del film se homologa con el impostor.

Sabzian le dice: “sí he visto todas sus películas. Usted podría hacer un film sobre mi sufrimiento [...] lo que yo hice puede verse como un fraude visto desde afuera”. Kiarostami repregunta: “¿Y entonces qué es lo que hiciste realmente?” Sabzian responde: “Yo estoy interesando en el cine y en el arte”. Cuando Kiarostami está por irse, el protagonista le pide si puede pasarle un mensaje al director Makhmalbaf (persona por la cual se hizo pasar): “dígame que su película ‘El Ciclista’ es parte de mí”.

Al momento de arrancar el juicio, Kiarostami le pide permiso a Sabzian para filmarlo. Este le dice que sí tiene permiso porque él y la cámara son su audiencia. El autor luego le explica que él va a ser registrado en un primer plano, un *close-up* y que esa cámara le va a permitir explicar ante todos su versión de los hechos. El cine, en este caso, viene a ser el último recinto de una posible redención para este cinéfilo que llevó sus pasiones más allá de los límites de la normalidad. Sabzian debe defenderse a sí mismo y Kiarostami, junto con su cámara, ocupan el lugar como una especie de soporte para el acusado. El autor, con su voz y la cámara, intervienen en el juicio. El cual impone su verdad desde los enunciados judiciales, de la norma.

Si no hubiese una cámara en esa corte, Sabzian sería condenado no solo por fraude, sino que también solo tendría las miradas de los presentes en la sala, quienes lo condenan por sus nociones un tanto corridas de lo convencional. Su irracionalidad es sostenida desde el enunciado de la ley, de la “realidad” no intervenida por el cine, la “verdad” jurídica y moral construida por los estatutos de la sociedad. Pero al tener una cámara filmándolo y al yo verlo a él a través de esa cámara, desde el relato que construye Kiarostami, se construye el enunciado de la verdad cinematográfica que sale al rescate. No sería lo mismo ver a Sabzian en el juicio, desde el punto de vista de los presentes en sala. Hay un Sabzian de la realidad y uno que está construido desde el film de Kiarostami. El segundo nos interpela como espectadores y lo entendemos, comprendemos su delirio gracias a que lo vemos adentro de un relato cinematográfico.

En una entrevista realizada en 1995, Kiarostami decía con relación a los personajes y los espectadores:

Todos aquellos que ven la película, tienen la misma anormalidad. De lo contrario, ¿si no la tuviesen como podrían reconocerla en otros? [...] creo que la gente anormal que va más allá de sí misma y que quiebra los límites y cruza las líneas, de cierta manera, nos hacen un servicio al decirnos: los límites que nos han puesto son demasiado confinados y necesitamos más espacio.<sup>26</sup>

El testimonio de Sabzian (a cámara y al juez) nos presenta de la manera más tangible posible la problemática de lo real y lo ficticio. Él encarna en sus acciones y sus palabras dicho desdoblamiento. Sabzian ha buscado durante toda su vida refugiarse en la verdad cinematográfica, ¿y quién no? Es comprensible la obsesión de Kiarostami al encontrar el vellocino de oro en la historia de este personaje, quien vendría a ser ese niño insaciable que describe Comolli: “Este niño todavía existe. Quiere algo y lo contrario, realismo e irrealismo, efectos de lo real y efectos de ficción, verdadero y falso, verosímil e improbable [...] opuestos cómplices”.<sup>27</sup>

Todos tenemos en cierta medida a ese niño insaciable adentro de nosotros, que necesita dejarse llevar por algo más allá, por esa verdad construida que nos ofrece el cine.

Al final de la película, después del juicio, Sabzian y Makhmalbaf (el verdadero director) van a visitar a la familia Ahankhah. Les llevan unas flores. Sabzian timbra y por el comunicador se presenta con su nombre real. No hay respuesta alguna, de repente, como en un acto reflejo se presenta como Makhmalbaf y de esa manera recibe respuesta. Sabzian se quiebra en llanto. Le da consuelo Makhmalbaf, el hombre cuya identidad tomó prestada.

En 1996 los cineastas Mamhoub Chokrollahi and Moslem Mansouri realizaron el documental *Close-up Long Shot* en la cual fueron en busca de Sabzian para ver cómo se encontraba años después de haber protagonizado los eventos y la película que lo volverían un personaje cinematográfico. En la entrevista, Sabzian reflexiona lo siguiente:

Yo dejé que mi amor por el cine destruyera mi vida, pero siempre estoy abierto a ver un buen film. Cinema... siempre que veo un film, me disuelvo en el mismo. A tal punto que toco el fondo. Me desvanezco y quizás me pierdo en la película. Y esto ha jugado un rol importante en mi vida. Un buen film es parte de mi vida. Con cada buena película siento que vuelvo a nacer. Se siente como si yo la hubiese filmado, como si fuese mi creación.<sup>28</sup>

---

26 Abbas Kiarostami, “Abbas Kiarostami discusses ‘Close-Up’ Pt. 3 - Characters and Goals”, vídeo de Youtube, 2:43, publicado el 18 enero de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=QG2Bq9eqGdA>

27 Jean-Louis Comolli, “Elogio del cine monstruo”, en *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (Aurelia Rivera, 2007), 215.

28 Mamhoub Chokrollahi y Moslem Mansouri, *Close-Up Long Shot*, 1996.

## Conclusiones

Sabzian, Dieter Dengler y Nanook, en lo que respecta a este análisis, protagonizan tres semblanzas de esa verdad cinematográfica. Verdad que trasciende toda pretensión de nomenclatura, categoría o epistemología positivista a la hora de pensar cómo el cine aborda al mundo y al sujeto, así como la relación entre un acontecimiento y su narración. Flaherty, parece ser que descubrió desde un principio que, con el dispositivo cinematográfico, era posible abrir una nueva dimensión en la frontera entre lo real y lo ficticio. Lo siguen en esta línea los otros dos autores trabajados, Herzog y Kiarostami. Quienes toman el precepto de Flaherty de que el cine reescribe a la realidad y también la escribe, y lo llevan a niveles más complejos y desafiantes.

Los films analizados proponen a su vez, no solo que el cine es la hibridación entre la puesta en escena y un acontecimiento de la realidad. Sino que dicha hibridación refleja o representa el cómo está configurado el mundo del ser humano. El mundo de la memoria y de los sueños, atravesados por el haz de luz del proyector, de la verdad cinematográfica.

## Referencias

- Bazin, André. “La ontología de la imagen cinematográfica”. En *¿Qué es el cine?* Barcelona, Rialp, 1985.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres, British Film Institute, 2007. Traducción de Emilio Bernini.
- Comolli, Jean-Louis. “El anti-espectador”. *laFuga*, 8. 2008. <https://lafuga.cl/el-anti-espectador/331>
- Comolli, Jean-Louis. “Elogio del cine monstruo”. En *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera, 2007.
- Comolli, Jean-Louis. “El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible: Entrevista con Jean-Louis Comolli”. *Cine Documental*, n.º 9 (2014): 118-33. <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>
- Flaherty, Robert J. “How I Filmed Nanook of the North”. En *The World’s Work*, XLIV. (Septiembre, 1922). <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north>
- Kiarostami, Abbas. “Abbas Kiarostami discusses ‘Close-Up’ Pt. 3 - Characters and Goals”. Vídeo de Youtube, 2:43. Publicado el 18 enero de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=QG2Bq9eqGdA>
- Lim, Dennis, “It’s Actual Life. No, It’s Drama. No, It’s Both”. *New York Times*, 20 de agosto de 2010. <https://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html>
- Maheshwari, Laya. “Why ‘Moana,’ the First Docufiction in History, Deserves a

New Life”. *Indie Wire*, 3 de Julio de 2014. <https://www.indiewire.com/2014/07/why-moana-the-first-docufiction-in-history-deserves-a-new-life-24631/>

Nichols, Bill. “Modalidades documentales de representación”. En *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, 1997.

Niney, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Klincksieck, 2009.

Rotha, Paul. “The Evolution of Documentary”. En *Documentary Film*. Faber and Faber, 1952.

## **Filmografía**

Flaherty, Robert J. (Director). *Nanook of The North*. Revillon Frères, 1922.

Flaherty, Robert J. (Director). *Man of Aran*. Gainsborough Pictures, 1934.

Grierson, John. (Director). *Granton Trawler*. Empire Marketing Board/GPO Film Unit, 1934.

Grierson, John. (Director). *Drifters*. Kino International Corporation, 1929.

Herzog, Werner. (Director). *Little Dieter Needs to Fly*. Werner Herzog Filmproduktion, 1997.

Kiarostami, Abbas. (Director). *Close-Up*. Kanoon Pictures, 1990.

Chokrollahi, Mamhoub y Mansouri, Moslem. *Close-Up Long Shot*. 1996.

Yentob, Alan. (Producer y Conductor). *Imagine: Beyond Reason (Programa)*. BBC, 2008.