

CASIMIRO TORREIRO
Y JOSETXO Cerdán (eds.)

Documental y vanguardia



CASIMIRO TORREIRO
JOSETXO CERDÁN (eds.)

Documental y vanguardia

Josep M. Catalá • Josetxo Cerdán • Efrén Cuevas
Alberto Elena • Margarita Ledo Andión
María Luisa Ortega • Manuel Palacio
Jorge Ruffinelli • Jordi Sánchez-Navarro
Marta Selva • Casimiro Torreiro • Antonio Weinrichter

CATEDRA

 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Esta obra ha sido publicada con
ayuda del Festival de Málaga

1.ª edición, 2005

Diseño de cubierta: aderal tres

Ilustración de cubierta: Fotograma de *The Sweetest Sound* (Alan Berliner, 2001).
© Fotografía cedida por Alan Berliner y gestionada por Benecé Produccions, S. L.

cultura Libre

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Festival de Málaga

© Josep M. Catalá, Josetxo Cerdán, Efrén Cuevas, Alberto Elena,
Margarita Ledo Andión, María Luisa Ortega, Manuel Palacio,
Jorge Ruffinelli, Jordi Sánchez-Navarro, Marta Selva,
Casimiro Torreiro y Antonio Weinrichter

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2005
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 12.922-2005

I.S.B.N.: 84-376-2230-1

Printed in Spain

Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

A modo de introducción Sobre documental y vanguardia

Los términos en que se plantean los capítulos del libro que el lector tiene en sus manos, así propuestos, pueden —es más, deben— sonar extraños: a pesar de que, por separado, tanto el «documental» como categoría cinematográfica, como la «vanguardia», extrapolación de un término militar particularmente odiado por los miembros de la que suele pasar por la más influyente entre las históricas, la vanguardia surrealista, tienen abundante y prestigiosa bibliografía detrás, lo cierto es que en raras ocasiones se suelen colocar juntos.

Ello tiene una explicación relativamente sencilla. Nacidos ambos de la revolución tecnológica, industrial y también psicológica y cognoscitiva que viven los países occidentales en el último tercio del siglo XIX, pronto se hizo evidente que el término de vanguardia conocía una rápida evolución, popularización y, hasta cierto punto, también banalización, relacionado primordialmente con las artes plásticas, gracias sobre todo a la primera gran revolución que rompe con el figurativismo al uso, el impresionismo, y siguiendo luego por la imparable catarata de «ismos» que, entre la belle époque y el período de entreguerras, en Europa y en EE.UU., destroza el concepto mismo de tradición académica, hasta provocar, ya en la segunda mitad del siglo XX, la crisis mortal del academicismo.

Herederos tanto de las tradiciones de puesta en escena teatral como de determinados hallazgos de la pintura desde el Renacimiento y de los hábitos de consumo popular de formas de espectáculo y entretenimiento anteriores, el cine, en cuya genealogía se confunden la tradición documental nacida del positivismo decimonónico (para entendernos, la cuna de la que se reclamaron los Lumière) y el espectáculo

popular del ilusionismo teatral, pronto reciclado sencillamente en cine «para contar historias» (la vertiente representada por Georges Méliès, claro está, pero, mucho más importante aún, la que encarnan todos los primeros hombres de empresa que van a ayudar a configurar el nuevo medio), pronto opta por privilegiar, lo sabemos de sobra, la puesta en escena, el guión y las historias encarnadas por actores, antes que el simple (o no tan simple: eso también lo sabemos) colocar la cámara frente al suceso para actuar como mero soporte de registro de lo real.

Que el encuentro entre cine y narración es un hecho crucial, y no sólo para el cine, sino para todas las artes icónicas que conocerá el convulso siglo XX, está fuera de dudas, hasta el punto de que antropólogos, etólogos y narratólogos han llegado a acuñar el término «hecho de civilización» para dar cuenta de la importancia del asunto. Acostumbrado, desde sus albores civilizatorios en las cavernas, a contar, y contarse, cuentos, el ser humano parecía entonces mucho más dispuesto a interesarse por lo que Bordwell llamó la «estructura canónica», unos hechos ordenados según un planteamiento, unos actantes, un desarrollo y un esperado final, que a aceptar el mero registro de la vida pasando ante el ojo de la cámara.

Eso explica, junto a la necesidad de la naciente industria de obtener una rápida respetabilidad, una incontestable y aceptada legitimación social que, dada su baja cuna, tardará aún en obtener una década larga desde las primeras proyecciones de pago en Europa (1895), el encuentro, por otra parte, particularmente feliz y fecundo, entre cine y narración, origen del medio más potente para contar historias que conocerá el siglo entrante.

De ahí a crear supuestos posibles e imposibles, reglas más o menos explícitas de puesta en escena, códigos, géneros, subgéneros, familias y filones, todo fue más o menos simple, más o menos complicado: baste con recordar lo que hace ya un cuarto de siglo escribiera Noel Burch¹ sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico para entender que, una vez que el cine comienza a dominar los ejes en el montaje, a concretar la ubicuidad del espectador, su centralidad visual y cognoscitiva para ordenar desde ella lo que en la pantalla se muestra, era inevitable que naciera la mayor industria del espectáculo hasta entonces conocida.

En medio de esta bonanza, que convertía un espectáculo de barra-ca de feria en un respetable arte burgués —y como tal, prisionero de

los moldes narrativos conocidos y de las imposibilidades del decir a que obligaba, censura mediante, el «buen gusto»: la célebre confesión/programa de Griffith de que él buscaba hacer en el cine lo que Dickens en la literatura—, el documental fue construyendo, a trancas y barrancas, su «otra» historia: una historia para-industrial (nunca *no industrial* en un arte que lo es ontológicamente, por encima de cualquier otra consideración; pero en todo caso, alejada de las rigideces y de los límites impuestos por los magnates a lo decible), hecha de multitud de francotiradores y de pocos momentos verdaderos de difusión masiva (aunque algunos de sus géneros sí la conocieron: los noticiarios anteriores a la televisión, que fueron creados incluso por potentes maquinarias empresariales, tanto de Estado, como No-Do, Luce o UFA, como privados, como March of Time o 20th Century-Fox; el documental bélico en los momentos en que interesó hacer de él una bandera para las más variadas, y a veces abyectas, causas político-patrióticas).

La práctica documental, así, ha sido siempre periférica, diríamos incluso que, en ocasiones, gloriosamente periférica. Ese carácter para-industrial ha condicionado, qué duda cabe, su evolución, pero lejos de ser negativo, se debe leer en positivo. Las prácticas documentales se han desarrollado en las más variadas formas y en los lugares más inverosímiles. Y no se trata sólo de una cuestión geográfica: aquéllos más preocupados por las cuestiones sociales trabajarán sobre el documental según diferentes vías y objetivos, distintos de aquellos que se preocupan más por cuestiones relacionadas con los límites de la representación, por poner un ejemplo histórico concreto. Es más, por mucho que ambos puedan compartir país o incluso ciudad, se moverán en circuitos diferentes, dando lugar a pautas de exhibición, y por ende, de consumo de sus productos que, en principio, no resultan comparables.

Los movimientos van a ser, a diferencia de lo que ocurre en el cine narrativo comúnmente llamado «de ficción» o incluso en el cine de animación, muchas veces divergentes, en ocasiones contradictorios, por no hablar ya del mencionado documental de propaganda. Y no hay más que recordar el secuestro operado por la televisión sobre algunos de los terrenos más perentorios del documental, como el reportaje, para tener claro hasta qué punto la historia industrial continuada del cine de no ficción sufre de fragilidades indecibles.

Evidentemente, el hecho de que no exista una práctica continuada, un canon o una centralidad que marque las pautas de lo que, en cada momento histórico, se ha entendido por «documental», ha permitido distintas evoluciones que van a acabar dibujando geografías muy diversas, muy ricas, muy fragmentarias. Eso, que resulta evidentemente en-

¹ Noel Burch, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1999, 4.ª ed.

riquecedor para las propias prácticas (sobre todo en la actualidad, cuando la circulación global de materiales nos permite tener acceso, si no fácil, al menos algún tipo de acceso a las prácticas documentales que se desarrollan en los puntos más alejados del planeta), constituye una complicación añadida al estudio parcial del cine de no ficción, por ejemplo, en aspectos como la relación entre vanguardia y documental, tal como aquí se plantea.

Se trataba, pues, de rastrear, más allá de lo que han sido históricamente los vínculos, cercanías o contradicciones entre cine de ficción y vanguardia histórica, qué significado aproximativo se podría hoy trazar entre documental y vanguardia. De ahí la existencia de sendos artículos, como el de Margarita Ledo Andión, que busca, desde los orígenes del cinematógrafo y las primeras teorías que de él pretendieron dar cuenta, las relaciones históricas entre ambos; o el de María Luisa Ortega, cartografía del difícil terreno global de las prácticas documentales más relacionadas con lo social.

La falta de centralidad del documental contemporáneo, por lo demás, aconsejó lanzar algunas miradas hacia territorios geográficos y prácticas de conjunto que distan mucho de alcanzar un reconocimiento en las regiones centrales del capitalismo avanzado. De ahí el artículo de Alberto Elena, dedicado a la apasionante emergencia, por primera vez fuera de los límites del sistema político imperante, del documental chino independiente; o el que minuciosamente recoge Jorge Ruffinelli sobre la realidad del cine de no ficción latinoamericano, con especial atención a algunos de sus territorios más originales, como el cine piquetero argentino, en el que la vieja vanguardia de corte político se da la mano con prácticas de cine directo justificadamente interesantes.

Y si una de las tradiciones más constantes del cine documental ha sido su hibridación con otras formas del cine narrativo, qué mejor que dar cobijo, en estas páginas, tanto a aspectos del nacimiento histórico de la relación entre cine documental y otros soportes (el capítulo, que es responsabilidad de Manuel Palacio, dedicado al surgimiento del vídeo en EE.UU.), como a los que abordan las características del documental de ensayo (en el capítulo de Josep Maria Català), el que lanza una inquieta mirada, desde el feminismo, a las propuestas del documental contemporáneo (Marta Selva i Masoliver), o las diferentes «patologías» de la ortodoxia narrativa del documental, como pueden ser el cine hecho de fragmentos encontrados (revisado en el capítulo del que es autor Antonio Weinrichter), el dedicado al falso documental, que Jordi Sánchez Navarro rebautiza en su intervención, no sin ironía, con

el neologismo *mofumental*, en feliz traslación del término anglosajón *mockumentary*; o el que rastrea los orígenes y la actual situación del «documental del yo», que algunos preferimos llamar «egodocumental», y que tiene en el capítulo de Efrén Cuevas su cumplida contribución.

Los diez primeros artículos que componen el libro conocieron la luz pública, en forma de ponencias, durante la VII Edición del Festival de Cine de Málaga. El undécimo, dedicado al documental español, se ha considerado esencial para dar la visión de conjunto que se pretendía: parece a todas luces importante, en éste como en cualquier otro aspecto del quehacer historiográfico, dejar claro desde dónde se habla, de qué realidad se da cuenta para enfocar mejor el resto de las intervenciones. Hay que aclarar, además, que la mayoría de los artículos fueron reescritos por sus firmantes tras las acaloradas, bien que apasionantes y enriquecedoras, discusiones que siguieron a las seis sesiones en que se dividió el evento, uno de los debates más interesantes, según la consideración mayoritaria, que se han dado en los últimos años en este tipo de encuentros: el lector se beneficiará, seguro, de la riqueza añadida.

Los congresos y las publicaciones que sobre documental organiza, desde hace años, el festival malacitano se están convirtiendo en una de las plataformas más importantes y de resultados más felices que conoce el maltratado documental: libros como *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental español*, en el que los dos editores de este volumen han tenido algo que ver, o la esencial publicación, coordinada por Paulo Antonio Paranaguá, sobre la historia del documental latinoamericano, son algunos de los frutos que un equipo entusiasta, dirigido por Salomón Castiel, director del certamen, y del que forman también parte Juan Antonio Vigar y Moisés Salama, debe apuntar en su haber; cabe agradecerles la continuidad de sus desvelos. Otro tanto debe decirse de Ediciones Cátedra y del coordinador editorial, Raúl García.

En lo que se refiere a la presente compilación de textos también hay que rendir un agradecido homenaje a varios profesionales y estudiosos del documental que, sin participar directamente en las ponencias, enriquecieron con sus intervenciones las discusiones finales: Alejandro Alvarado, José Luis Castro de Paz, Carmen Ciller, Miguel Fernández Labayo, Laura Gómez Vaquero, Alfonso Gumucio, Inmaculada González —y sus entusiastas alumnos de la Universidad de Málaga—, Gervasio Iglesias, Xavier Juncosa, Ricardo Iscar, Iñaki Lacuesta, Miguel

Ángel Martín, Javier Martín Domínguez, Diego Mas Trelles, Alberto Pagán, Jaime J. Pena, Pedro Pinzolas, José Sánchez-Montes, Jacobo Sucari. Olga Torrente, secretaria del congreso, y Verónica Somlo, contribuyeron decisivamente al éxito del evento y a hacer más cómoda la estancia de ponentes e invitados en Málaga. Por último, y ya en la fase de elaboración del volumen que el lector tiene en sus manos, fue imprescindible el auxilio técnico de Martín Sappia y Araceli Rilova para la parte gráfica: a todos ellos, nuestro más rendido agradecimiento.

JOSETXO Cerdán
CASIMIRO Torreiro

PRIMERA PARTE
Teoría(s)/Espacios

CAPÍTULO PRIMERO

Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada

MARGARITA LEDO ANDIÓN

[...] esthétique ou inesthétique, il n'arrive jamais qu'une avant-garde ne soit pas en fonction d'une technique nouvelle, dont elle essaie le pouvoir d'expression par l'image ou par le son.

JEAN EPSTEIN

Empiezo por un crítico de arte que da el paso del siglo XIX al XX, Élie Faure, porque el término vanguardia solemos entenderlo como vanguardia artística y porque nos fuimos acostumbrando a identificarlo con la «primera vanguardia», y quiero terminar con una crítica de arte, Dominique Baqué, contemporánea nuestra. Hago uso, por lo tanto, de lo que está en la conciencia general, la idea de vanguardia como expresión plástica, para entrar en eso que se nos antoja como relación paradójica entre vanguardia y documental. La época (entreguerras) nos deja una nueva cultura visual y también múltiples indicios del cine documental como interno a su propio tiempo, como imposible de explicar o de analizar en tanto objeto si no es en conexión con su tiempo, un tiempo que apenas puede deleitarse en la vanguardia expresiva y que deja de utilizar el término en los años treinta. El pensamiento cinematográfico de la época es, para nosotros y para nuestros propósitos —Jean Epstein—, una suerte de arquetipo que escribe, anima, debate,

hace películas; un autor capaz de ir del documental (*Pasteur*, 1922) a la ficción más radical, a partir de Edgar A. Poe (*La chute de la Maison Usher*, 1928) y de abandonar el dispositivo —actores, literatura, decorados...— para ir hacia lo más ignoto (*Finis Terrae*, 1929) y su paso a película, en lo que se denominará el *ciclo bretón*, que se alarga desde 1947 con *Le Tempestaire* hasta su último trabajo filmico, *Les Feux de la Mer* (1948), un documental para la ONU realizado en la costas de Bretaña. De *Bonjour Cinéma* (1921) a *L'Intelligence d'une machine* (1946), su obra escrita es un raro regalo que nos va permitir establecer la preocupación por un tipo de cine que se aplica en construir y seducir a su espectador.

DEL HUEVO Y LA GALLINA

Lo nuevo, lo nunca pensado. Lo nuevo, lo nunca visto. Lo nuevo, lo que se realiza bajo parámetros formales y expresivos no comprobados previamente. Lo nuevo, separándose de lo viejo. Lo nuevo como organizador de lo nuevo, de la experiencia del cuerpo abriéndose paso hacia el concepto —sinónimo de lo racional— por medio de la imaginación y de la inteligencia de una máquina. Lo nuevo, en fin, como deseo de lo nuevo. Y la vanguardia llega a su línea de sombra, a cierto deleite en su propia sombra, justo a tiempo de cruzarse con un tipo de obra que mientras se piensa se realiza o viceversa, que elabora teoría, establece axiomas, que desde su modo de producción técnica se declara artística, que frente a la herencia del relato literario se presenta como plástica. Es este momento efímero, este momento del que muy pronto tanto vanguardia como *cine a la manera fotográfica* quedarán excluidos por el retorno a las convenciones y por el triunfo del cine a la manera teatral, es este momento el fragmento que escogemos para observar la relación entre vanguardia y documental.

Lo hacemos con un doble propósito y bajo la influencia de aquella misma época, de los autores de aquella misma época —Élie Faure, por ejemplo— que articulan el fluir de su pensamiento en conexión con los procesos políticos, científicos y creativos de su tiempo. Doble propósito que recupera un modo de referirse al documental desde dentro del cine, del cine como objeto nuevo y con el público como parte de ese objeto nuevo, del autor como pieza seminal de un engranaje que lo lleva a construir una obra y un espectador para la obra. Lo hacemos para situarnos a día de hoy del lado de una propuesta tan sugerente como la que realiza Dominique Baqué a través de la consigna «pasar el testigo» y que nos habla de la incapacidad del arte contempo-

ráneo como arte político y del papel de «otra forma plástica discursiva e informativa: el documental comprometido, fotográfico y, más aún, cinematográfico»¹.

A diferencia de la vanguardia literaria, musical y plástica que en los años diez pone en circulación otras palabras para que un tipo diferente de obras puedan ser nombradas (Raionismo o Suprematismo, por ejemplo) y cuyo particular breviario puede ser *Alcools* (1913), de Guillaume Apollinaire, el filme como vanguardia pertenece a la década siguiente y el *mal de amores* entre vanguardia y documental tal vez no se deba tanto a un conflicto entre modos de entender experimentación y expresión para un tipo de contenidos como a la posibilidad/imposibilidad de extrañar las obras y la cultura cinematográfica de su contexto político, de su función social.

Así, la manera en que vamos a tratar el vínculo entre vanguardia y documental es a través del pensamiento y de su aplicación a acciones, publicaciones y películas; es a partir de lo nuevo como operador de una época que establece un nuevo sujeto, las masas, como modo de denominar la pareja ciudadanía/cultura industrial; será desde los movimientos o los manifiestos que dibujan un paisaje de fondo intersticial con la Nueva Objetividad, el Constructivismo o el Surrealismo.

El viaje de ideas y de influencias que hace latir el corazón de la modernidad como marco general de la época está en muy pocas películas y se concentra en unos cuantos años, es cierto, pero son sus mismos autores quienes se encargarán de trasladar la impronta que dejan las experiencias de vanguardia a la década de los treinta, a la cultura del documental como cine republicano, es decir como obra pública, hipertextual y justa. Y si bien el término «Vanguardia» desaparece, o tiende a desaparecer, es sintomático que un movimiento tan reglado y sometido a lo necesario, es decir, a lo social, como el británico, tenga en su equipo a figuras como MacLaren y Len Lye, Jennings y Cavalcanti, al Wriarth deudor del Manifiesto ruso sobre el cine sonoro; o que el propio John Grierson ponga su voz de recitador para esa pulsión entre música y poema, entre Britten y Auden, en una de las dos secuencias más famosas de *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936) —si reservamos para la escena nocturna del depósito de las sacas-correo en los colectores de la vía, con el tren en marcha, una cita obligada—; o que este tándem de poeta y músico de izquierdas colabore con Cavalcanti en el documental *Coal Faces* (1936), una de las películas en las que

¹ Dominique, Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au Documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

la atmósfera como figura filmica emerge de la voz, los ritmos, las sombras, las angulaciones, las repeticiones.

Posturas divergentes, como las que bajo la denominación de *vanguardia purista* mantiene el grupo que se mueve en torno a la revista *Close Up* al final de los veinte, con su decisión de no rozarse con el cine comercial, o aquellos que demandan la inclusión del cine con intención estética en la industria y en los programas institucionales inmediatamente después, según señala Michael O'Pray², son síntomas fecundos de lo plural dentro de la vanguardia y de su indefectible pertenencia a una época. La vanguardia no está gobernada por un único impulso, escribe O'Pray, sino por muchos, que tienden a poner el acento sobre dos aspectos equivalentes que son la forma y la estética y la confrontación social.

LA TÉCNICA Y LA POSICIÓN ANTE LA TÉCNICA

Primero la cámara y, si fuera el caso, el arte a seguir. El cinematógrafo se incorpora al debate de la primera vanguardia a través de algunas obras pero, sobre todo, por la reivindicación de la técnica como constitutiva de la creatividad de una época marcada por la unión entre cultura industrial y acción artística de masas. Al contrario de otras producciones, la vanguardia cinematográfica se acoge, primero, a la palabra, a los textos, a la exposición de un modo distinto de pensar un objeto, el filme, desde el interior de su tiempo y a la búsqueda de su propio *tempus*, de su diferencia en la idea de composición, de relación entre elementos y como fluido que va desde el *medium* a los materiales, a «la verdad de los materiales» en palabras de la etapa proto-futurista de Vladimir Tatlin, quien, a su vez, pronunciará la consigna de toda una generación de artistas y de cineastas-constructivistas: ni lo nuevo ni lo viejo sino lo necesario. Por eso se van acercando entre sí las figuras de un autor-modelo, que quiere unir razón y emoción, con un espectador que quiere comprender y sentir. Entramos en el periodo más fructífero del siglo, cuando el conocimiento da otra vuelta de tuerca y nos envuelve con una explicación del universo que ya nada tendrá que ver con la tradición euclídica ni con la pretensión cartesiana de separar el cuerpo y la mente, lo palpable y lo pensable, *las palabras y las cosas*, porque entre unas y otras están los caminos secretos de la percepción

² Michael O'Pray, *British avant-garde film in the twenties and thirties*, Londres, BFI, 2000.

y de los modos de exhibir aquello que, por convención, no se puede decir: Sigmund Freud y André Breton.

Entramos en un periodo de confianza abismal en el progreso científico-técnico como liberador, cuya expresión artística se identifica con la aplicación a un tipo de obra, el filme, pensada para un sujeto colectivo que, sin más, se denominará *público* y que va a connotar una fase expansiva del sentido de ciudadanía. Un periodo en el que Ricciotto Canudo, fundador en ese feliz 1913 de la revista *Montjoie*, adjetivada de *cerebrista*, escribe el *Manifeste des sept arts*; momentos en los que la ficción se llama *cine novelado*, Élie Faure se fascina por algo que está más allá de la pintura, por esa cámara capaz de introducimos en la zona oculta de la realidad, en el movimiento; Louis Delluc obliga a que sus contemporáneos se paren ante eso que sólo existe en la imagen que fabrica la cámara, la *photogénie*, y Abel Gance explora la *polyvision*, la proyección de imágenes diferentes sobre tres pantallas. Años diez, años veinte, en los que nuestro personaje, Jean Epstein, recibe el testigo de manos de sus predecesores³, de Gance, Delluc, Germaine Dulac y Marcel L'Herbier, los artífices de un nuevo concepto, la *escritura visual* que él transformará en una nueva categoría: el objetivo como medio de apropiación —no de registro— de las cosas, la máquina como modo de posesión del mundo por los ojos.

«En el lado opuesto el abstraccionismo y los juegos de cámara, cada una de sus películas está en función de la inteligencia de la máquina», concluye Langlois en el prefacio a la edición de los escritos de Epstein, escritos que considera la clave para toda su obra, mientras intenta aproximarnos a ese misterio que se establece entre cámara y objeto cuando imágenes de una simplicidad rigurosa —*Pasteur*, 1922— anuncian un cine que, como el que nos ofrece a finales de los años veinte y en sus últimos filmes, *Le tempestaire* (1947), o *Les Feux de la Mer* (1948), para la ONU, se convierten en referencia de un modo de pensar la relación entre lo fabulado y lo documental.

Como método, «Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada» parte de un crítico que viene de la pintura, el ya mencionado Élie Faure, autor en 1922 de *Cinéplastique*, y llega hasta Jean Epstein, el gran animador del cinematógrafo de todo el periodo fundacional y en el nacimiento de un nuevo ciclo, el del cine moderno, el del cine-tiempo. Escritor, director del mudo y del sonoro, divulgador, editor, articulista, ensayista, mosaico inabarcable desde el inicio de los veinte a 1953,

³ Interminable el pequeño texto de Henri Langlois «Jean Epstein. L'oeuvre filmique», prefacio de la publicación de los escritos del cineasta, en 1974, por Seghers.

quien poco antes de su muerte expresa el deseo de que el cine de vanguardia, el cine de investigación, dice, pueda ser materialmente posible, ya que un arte que no disponga de posiciones avanzadas no podrá existir⁴, nos empuja, en todos sus apuntes y en cada propuesta, hacia anticipaciones que, como las que realizara Leonardo con el ojo-máquina, establecen una ligazón de tipo estructural entre dispositivo y conocimiento:

La imagen animada aporta elementos para una representación general del universo que tiende a modificar en mayor o menor medida todo el pensamiento. De esta manera y desde tiempo atrás, problemas eternos (el antagonismo entre materia y espíritu, entre continuo y discontinuo, entre reposo y movimiento, entre la naturaleza del espacio y del tiempo, entre la existencia o inexistencia de cualquier realidad) hacen su aparición en un entorno nuevo.

CONTRA LO ETERNO

Como primera idea en la que recortar lo que reúne vanguardia y documental está ese ideograma contra lo eterno y a favor del tiempo, en el que tanto pensamiento documental como vanguardia —entiéndase artística y política o, tal y como será denominada a día de hoy, histórica— coinciden tratando de explorar lo que apenas está imaginado como posibilidad material y como construcción de su tradición. Un cine lejos del estudio, de la peripecia y de la interpretación hipercodificada; en búsqueda del *modelo*, de todo lo que es capaz de encerrar *un pliegue de la realidad* que sólo la cámara es capaz de ver, declara y proclama Jean Epstein, quien en el rodaje de *Finis Terrae* —recuerden, 1929— proclamará:

No me gustaría que se interpretase la interpretación natural de esta película como una excepción (...) Al contrario, mantengo que debiéramos orientarnos, cada vez más, hacia tales intérpretes naturales, en todos los países, en todas las clases sociales, en todas las profesiones (...)

A partir de la máquina como un elemento esencial, de la elección como primer acto creativo del autor, como su signatura original, y de la entrada en campo del espectador como persona con expectativas,

expectativas que son resultado de determinado sistema cultural que opera y sobre el que se puede operar, que se modifican al tiempo que originan un nuevo sujeto, las masas, vanguardia y documental intervienen para hacer visible el ideario de unas propuestas que no se cierran del todo con la Segunda Guerra.

Militancia, anticonformismo, búsqueda anticipatoria y, sobre todo, confianza en el tiempo, confianza en el paso del tiempo, es decir, sentido de futuro, son rasgos que van identificando la vanguardia, las obras de vanguardia pero, sobre todo, una actitud diferente a la que, mal que bien, una sociedad dada legítima como representativa de una época.

La idea de intervención como un *continuum*, como una suerte de misión; la exhibición del principio de armonía entre sujeto y objeto, entre deseo y acción, entre libertad y necesidad, van puntuando el paso de la vanguardia por la esfera pública desde, digamos, la Revolución francesa⁵. Porque si algo conviene recordar, para tratar de la relación mutua entre vanguardia y documental, es la mirada hacia el exterior, ese *être avec* que retomaremos hacia el final como diferencia y como territorio labrado por el cine de la realidad.

Obviando el origen militar del término vanguardia, lo que nos interesa en cambio es su connotación como propuesta de nuevos modos de organización social desde uno de los movimientos fundacionales que exploran la posibilidad de unir arte, ciencia y producción de bienes, desde Claude-Henri de Saint Simon, desde el primigenio sentido de red como engranaje de comunicación y de asociación universal, desde aquello que pasó a la conciencia ochocentista como utopía, como un no-lugar y que está en nuestro primer autor-modelo, en Élie Faure.

DE LA «CINÉPLASTIQUE»

Élie Faure nace con el último aleteo del movimiento saint-simoniano (1873) y muere en 1937, después de luchar en el Guadarrama a favor de la República y de co-presidir en París el comité de ayuda al pueblo español. Sus biógrafos insisten en una actitud atenta pero distanciada de su época. Excepto en momentos en los que se hace necesario echar el resto: *affaire* Dreyfus o el frente antifascista en los años 30. Élie

⁴ Entrevista con Roger Tousseno, en *L'Age nouveau*, octubre de 1956.

⁵ Véase Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.

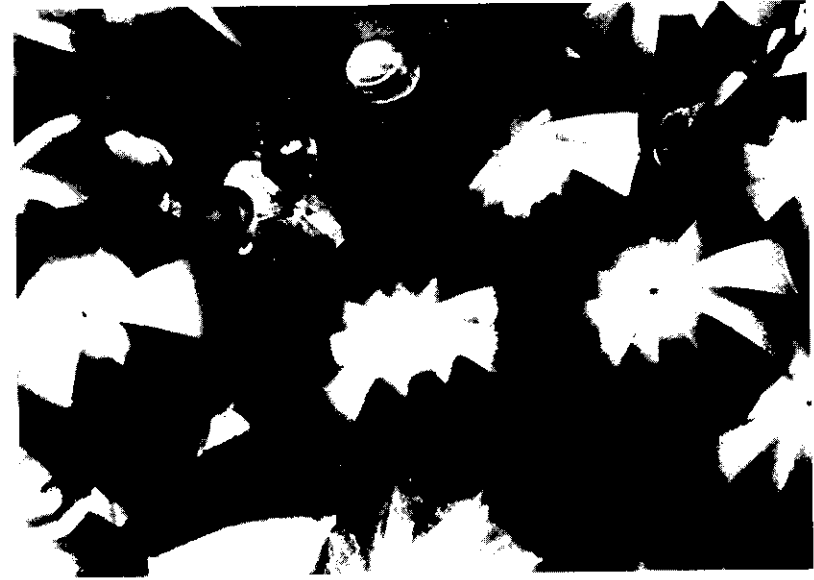
Faure, que se dedica por vocación al estudio de la historicidad de las formas artísticas en lo que considera sucesión de momentos de sístole y diástole, de trasferencias de lo individual a lo colectivo, está considerado el primer crítico de arte que se pronuncia a favor del cine y sólo por eso ya se convertiría en insustituible para tratar de su relación, la del cine, con los lenguajes de vanguardia. Que se pronuncia a favor del cine como parte de un todo que incluye tanto los nuevos medios, la radio, como los movimientos ascendentes, el sindicalismo, y las ideologías, el comunismo.

Al igual que otras figuras que definen la entrada en el siglo xx, Élie Faure hablará siempre de un antes y un después de 1914 y, como otras figuras, su preocupación está en buscar conexiones que sin ser evidentes son significativas, en su caso entre cine y pintura realista. Lo hace para reivindicar el realismo frente a la peripecia; para referirse al cine que se ve antes de 1914 y a un espectador de cine educado por el teatro, y para dar cuenta de la aparición de un nuevo espectador a punto de entrar en una «forma de civilización plástica, que produce poemas sintéticos de masas y de conjuntos en acción», como si nos adelantara ese primer *city film* al que tendremos que llegar, que es, a su vez, el primer filme de vanguardia realizado en los Estados Unidos de América: *Manhatta* (1921), un documental de Paul Strand y Charles Sheeler.

Concepción, composición, creación y proyección son las constantes que singulariza en el cine como *art plastique*⁶, además de pararse en lo necesario: autor, *metteur en scène*, fotógrafo y el mejor de todos los *cinemimos*, Charlot.

Élie Faure comparte conceptos nucleares con la generación de entreguerras con los cineastas militantes y de vanguardia en torno a la cámara, es decir, a la máquina como su elemento constitutivo, y para él el cine se convertirá en el eje sobre el que basculan otras expresiones, incluida la fotográfica. Su comprensión de la nueva cultura como parte de los modos de producción y de distribución industrial, su apego al automatismo como práctica artística en conexión con posiciones surrealistas o con los postulados del psicoanálisis, la confianza en el conocimiento científico en conjunción con el goce estético como forma de acceder a la comprensión del universo culminan con la atracción

⁶ Queremos mantener la terminología como parte de la cultura de su época, pero si en lugar de *civilización plástica* escribimos *civilización de la imagen*, o si para describir los síntomas de la nueva etapa que Faure nos enumera con la radio, el cine o las masas recurrimos a términos como *sociedad de comunicación*, serían incontables las marcas que podemos encontrar en autores diversos hasta bien entrados los años 80.



Lluvia (Regen, Joris Ivens, 1922).

que manifiesta por la idea de *sinfonía visual*, de *arquitectura (colectiva) del movimiento* que un Walter Ruttmann, en *Berlin, sinfonía de una ciudad (Berlin, Die Symphonie der Großstadt, 1927)* o un Joris Ivens en *Lluvia (Regen, 1929)* o en *El Puente (De Brug, 1928)* acompañan de modo natural.

En los años treinta, en los años de gloria, Élie Faure se dedica por fin a lo absoluto, a pensar el cine como cine, *Mystique du Cinéma*, y a analizar su función desde el espectador. Imposible no pararse en las consideraciones que propone sobre la utilización de un *utillaje mecánico*, de registro, como mediación entre los secretos del universo objetivo y el espíritu, anunciándonos un mundo nuevo. Imposible no caer en la tentación de citar párrafos como éste:

El espacio visible, como ya acontecía con el espacio invisible del alma, se multiplica hasta el infinito. La inmensidad otrora inmóvil se agita. La libertad inagotable de combinaciones que poseen los mecanismos materiales del Cine —por ejemplo la sobreimpresión, la diversidad sin límite de los ángulos de toma— es el símbolo de un universo nuevo que se anuncia. El océano se enrosca sobre la multitud o se precipita en el desierto. El juego implacable de ruedas, pistones, bielás, incorpora sin esfuerzo su ritmos mecánicos al ritmo

sensual de un baile de señoritas en el que los movimientos de sus gruesas caderas [...].

Párrafos como éste concluyen celebrando que el cine ofrezca *lo real* (subrayamos nosotros) como soporte constante para las creaciones más increíbles de la imaginación.

Trátese de una película buena o mala, de una producción *novelada*, científica o documental —escribe en *Vocation du cinéma*—, un observador atento no puede evitar descubrir los elementos de un arte completamente original. Y será en este texto final en el que haga un recorrido premonitorio por cuestiones como el autor (el cine registra mecánicamente, pero ¿quién sino el hombre escoge estas imágenes para ordenarlas?), la percepción más allá de la visión óptica, lo cotidiano como nueva temática y la celebración del sonoro, así como el temor a que la voz humana, un elemento más, advierte, absorba «todo el universo», al tiempo que nos deja el siguiente ejemplo:

Hablo de memoria de aquellos documentales mudos (de caza, viajes, etc.), a veces bellísimos, en los que comentarios casi siempre inútiles, a menudo imbéciles, a veces odiosos y únicamente destinados a sacrificarlo todo a la moda del *hablado*, provocan la exasperación en un espectador que vino a ver imágenes.

Termina su viaje, Élie Faure, reflexionando sobre los peligros que acechan al cine. Unos de orden represivo —terminará, como la prensa, como la radiodifusión, al servicio de los grandes negocios y del simulacro político que los representa en el poder, dice—; otros de índole filosófica y que tienen los ecos de la utopía, sin que dejen de ser lo real y la verdad de lo real:

Si el capital, que le es aún más necesario al cine que a ningún otro arte, dada la complejidad gigantesca de su organización, se queda en manos de los hombres de negocios o de personas que no tienen otra finalidad que perseguir su interés personal, si el capital no pasa a ser social de manera integral, en un futuro próximo el cine retomará las formas más degeneradas del imaginario mediático, de la anécdota sentimental y de la novela llamada *popular*. El cine, por supuesto, desaparecerá como expresión artística.

Extraña lucidez de la que encontramos indicios en otros y en otras autoras representativas de su época y por las y los que intentamos explicarnos esa época de principio a fin.

PASAJES

De principio a fin, Jean Epstein puntúa ahora la reivindicación, transformación y desaparición del significado del término *vanguardia* dejando, así, constancia de su historicidad. Pero para Epstein la vanguardia va más allá de las obras y por eso nos arriesgamos a hablar de un arte aplicado como necesario. Vanguardia es la construcción de una cultura que pasa por espacios precisos —Les Ursulines, Le Théâtre du Vieux-Colombier, son los ejemplos—, que existe en acto en los espacios que programan cine de vanguardia para un público también preciso, espacios para determinados filmes que al ser presentados en un tipo de ambiente abren la posibilidad de un *examen inteligente*, activan una atmósfera *despierta y sensible* y contribuyen colectivamente a la existencia de una *moral particular*.

Crítico con el surrealismo por mantenerse al margen del público —del espectador— y por mantener el cinema como una de sus actividades marginales; pendiente del desgaste —y el valor efímero— de procedimientos expresivos en la cinematografía de vanguardia que se ponen de moda de la noche a la mañana y de la noche a la mañana pierden su significado, Epstein no duda en atacar el cine de decorados tomando como muestra *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), película-insignia que convierte en motivo de la crítica de una suerte de hipertrofia de lo accesorio contra lo esencial: no quiero hablar de ese expresionismo de pacotilla, «todo encuadrado por treinta francos», que es *El gabinete del Dr. Caligari*, dice, sino de un filme que se basa en fotografiar una serie de decorados y se convierte en una naturaleza muerta.

Porque si el pensamiento de Jean Epstein nos sigue ampliando el conocimiento del cine, si como dijera Langlois, se adelanta en veinte años a Bresson, es porque en el momento justo fue capaz de reflexionar sobre la disfunción que cualquier otra forma de arte —teatro, pintura...— puede traer consigo para con el desarrollo, tanto dramático como poético, del filme, avanzando comparaciones como ésta: si el *Teatro-Arte* declaró, desde sus orígenes, que «la palabra crea el decorado como todo lo demás...», el *Cine-Arte*, que está naciendo, declara que «el gesto crea el decorado como todo lo demás...», comparaciones que lo acercan a los códigos de sobriedad que durante un tiempo singularizan el cine de la realidad frente al cine de estudios y que determinan en el primer plano, en esa herencia de la cultura fotográfica, una de las

figuras del lenguaje filmico para la creación de atmósferas que sólo el otro, el espectador, puede entrañar: en gran primer plano, el párpado con unas pestañas que podéis contar es el decorado que a cada momento la emoción remodela. Bajo el párpado aparece la mirada que es el personaje del drama...

EL MUNDO EXISTE, LO VES SI QUIERES

Capaz de referirse al primer plano como «el alma del cine», el *punctum*, Epstein nos conduce hacia la transferencia entre la cámara y sus materiales como procedimiento expresivo en el seno de una gramática «viva, concreta, brutal y directa» y hace que lo localicemos entre los autores que en torno a la imagen definen una nueva época, en la que la independencia de elección y de expresión formal son el primer acto creativo, como lo es la posición respecto a la cuestión técnica, a la ciencia o a la política.

La Nueva Objetividad como programa, empezar a olvidar los conflictos íntimos y abrir los ojos al infierno de la propia época, como reclamará Franz Roh, hacen del artista-cineasta un organizador y conducen la vanguardia estética hacia la cuestión ética, hacia la intervención concreta, ya sea como parte de la sociedad nueva (primera década del cine soviético, con Esfir Shub y Dziga Vertov como nuestras referencias), como pieza de la cadena de montaje de un nuevo sistema (Carlos Velo y el documental republicano), como programa de institucionalización de la izquierda (Grierson y compañía), como cine de clase (Jean Vigo) o como gran confrontación en el interior de una sociedad, *Native Land* (Paul Strand, 1942).

Suele señalarse el año 1929 como punto y aparte en la sociedad occidental contemporánea y en ese número reconocemos el giro sin retorno hacia lo que será la Segunda Guerra Mundial. También para los analistas del cine de vanguardia el cambio ambiental se produce entre 1929 y 1930, entre el congreso celebrado en La Sarraz, Suiza, que contó con Eisenstein, Béla Balász, Ivor Montagu, Cavalcanti o Richter, aquellos que, siguiendo al historiador Rees⁷, acordaron reforzar las propuestas estéticas y la experimentación formal para, en palabras de Richter, convertir «los enemigos de hoy del cine» en «los amigos de mañana del cine»; y la segunda reunión de cineastas de vanguardia, celebrada en



Jean Epstein.

⁷ A. L. Rees, *A History of Experimental Film & Video*, Londres, BFI, 1999.

Bélgica en 1930, que concluye poniendo el acento en la necesidad de incorporarse al activismo político y responder a imperativos de tipo social mientras, de nuevo Richter, la consigna será: la época reclama documental.

Así, de esta manera, mientras languidece el cine de vanguardia *tout court*, la producción de documentales acaba por arrastrar para su terreno de juego a los grandes innovadores de los años 20, a Joris Ivens o, caso aparte aunque dentro del equipo griersoniano, a Len Lye, completando una amplia nómina de cineastas de vanguardia en la arena del cine de lo real.

Con el paso del tiempo y observados desde la actualidad, sorprende el modo en que estos autores y autoras se funden con las nuevas condiciones de su época y funden en ella la signatura de su actitud y de su vocabulario personal, abriendo el lenguaje del cine documental a su prueba mayor, la propaganda en tiempos de guerra: Humphrey Jennings, con *Listen to Britain* (1942) o *A Diary for Timothy* (1945) en lo que se pasará a llamar por imperativos *patrióticos* Crown Film Unit. Antes hubo un tiempo para la movilización de las conciencias: Norman McLaren y su proclama antibelicista y anticapitalista *Hell Unltd.* (1935); Ivens y Stork con sus re-escenificaciones en *Borinage* (1932); Jean Renoir con colaboradores como Cartier-Bresson o Pierre Unik, más un equipo del Partido Comunista Francés y *La vie est à nous* (1936), un filme de propaganda electoral... En los años 30 cristalizan los principios que configuran un modo de pensar el cine como documental y la forma como elemento constitutivo de lo documental.

De *Infinitos* (1935) (película de intención abstracta de Velo-Halfffter de la que no se conservan residuos materiales pero sí indicios documentales) a los pocos minutos recuperados de *Galicia-Finisterre* (1936), presentada en la Exposición de París en apoyo a la República española; del Ivor Montagu creador de The Film Society a la vuelta de un viaje a Berlín y a la sombra del Bloomsbury Group (para que la audiencia londinense accediera al cine europeo —cuando Eisenstein y Pudovkin eran cine europeo— y al cinema abstracto), autor que caricaturiza las historias de policías y ladrones con un experimento llamado *Bluebottles* (1928) y hasta el que realiza con MacLaren el documental de guerra *Behind the Spanish Lines* (1936), la realidad elimina el deseo de eternidad del genio y mete la práctica del cine en el corazón del tiempo. Quedan atrás la forma y la exploración expresiva para ser aplicadas y ensanchadas en relación con el propósito y con la elección de un sujeto político.

Desde los ejemplos más visibles destacamos como espacio común del pensamiento documental de los treinta el respeto por el medio, el



Galicia-Finisterre (Carlos Velo, 1936).

respeto por el autor, el respeto por el material, el respeto por el espectador y, sobremanera, la búsqueda de la transformación de la cultura visual como conquista de la modernidad. De nuevo Epstein y su culto al *apparatus*, al rememorar el cincuenta aniversario del cine y hablar de su influencia en lo que denomina «hombre medio» y al referirse a la cultura no como erudición de unos pocos, sino como ese fondo diverso de conocimientos del que todos nos nutrimos sin pretenderlo: cultura, sumaria pero infinitamente extendida, utilizada por todos y en todo momento, bajo la que todo el mundo se educó sin saberlo; cultura que a día de hoy el cine forma más que el libro, nutriendo con imágenes muy poderosas nuestra memoria y nuestra imaginación.

Capaz de incidir tanto en el modo de pensar como en las artes y las técnicas, Epstein acabará preguntándose de dónde le viene al cine su poder, para concluir con una definición global —estamos en 1945— del cine no sólo como arte del espectáculo «capaz de suplantar al teatro», sino como lenguaje en imágenes, que rivaliza con la palabra y con la escritura al tiempo que es un instrumento —como la lupa, como el microscopio— capaz de revelar aspectos desconocidos hasta ese mo-

mento. El cine, sobre todo, entra en contradicción con cualquier sistema que se sustente en valores fijos: el cine es, por excelencia, el dispositivo que detecta y representa el movimiento, es decir, la variación de todas las relaciones en el espacio y en el tiempo, la relatividad de cualquier medida, la inestabilidad de todas las referencias, la fluidez del universo.

PRESENCIA DE UNA AUSENCIA

El filme aprehendido y analizado como producto para un espectador en presente, para el público que va a ver un filme y que debe ser educado para ver un filme, es uno de los rasgos que identifican la posición de otro de los pilares del periodo, Béla Balázs, que tiene la virtud inigualable de ir desenvolviendo sus apreciaciones al ritmo de los cambios que experimenta el cinematógrafo, es decir *su objeto*. Al igual que sus coetáneos, lo que Balázs se plantea es ni más ni menos que localizar las constantes de lo que también él denomina «nuevo arte», separándolo tanto del «teatro filmado» o del simple registro de acontecimientos, y se dedica a sistematizar las cualidades técnicas que se derivan de la cámara —ángulos, escalas, movimientos, planos— y a argumentar sobre el trabajo expresivo del cineasta en el momento en que la película se proyecta.

En uno de los epígrafes de la obra que empieza a publicar en 1924⁸ bajo el sugestivo título de *La Cultura del Film*, Béla Balázs habla de «realidad» en lugar de «verdad» y echa mano del *Close Up* para advertir de su incidencia no sólo en el modo profesional de interpretar, simplificándolo, sino en el gusto del público, que empieza a separarse de lo histriónico y a preferir los rostros y las voces sobrias, a la gente de la calle, frente al actor estándar, y a tender hacia lo que él llama «estilo americano» como antesala de lo que se connotará como estilo «documental»:

A partir de la Primera Guerra Mundial y de las fantasías histéricas del expresionismo, un estilo «documental», severo, anti-romántico y anti-emocional se puso de moda en el cine, al igual que en las otras artes (...)

En su papel de animador y de divulgador de otro modo de mirar, Balázs se preocupa por los efectos de la imagen técnica tanto en el comportamiento como en el recambio de valores sociales y le otorga

un papel singular en la concepción de un ámbito preciso entre ficción y técnicas documentales que sólo la obra creativa, afirma, puede convocar. La realidad (lo natural) como arte frente al naturalismo como manierismo es otro punto de reflexión y de inflexión en el pensamiento cinematográfico del creador húngaro, a partir de un método de observación y de comparación que va de la teoría a la práctica —meter trozos de vida en los escenarios de la película— y que hace el camino de vuelta desde los resultados de un filme a las intenciones que pretendiera plasmar el autor, para decantarse por escenas de lo cotidiano como parte de la verdadera película. Lo estudia desde Pudovkin y Eisenstein, desde el uso primero que hicieron de extras de la calle dentro de un plató y de cómo estos extras se convertían, automáticamente, en anti-naturales, para pasar a defender la inclusión en el filme de cortes de la vida real en cuanto tal. Como ejemplo de un posible método de lo real en escena Balázs toma nota del paso que se atrevió a dar Eisenstein: *El acorazado Potemkin (Bronenosez Potiomkin, 1925)*, esa mujer en la escalinata que deja escapar un grito de terror cuando, de modo accidental, el carrito de su bebé se da la vuelta. La cámara capta su rostro de imprevisto y al captarlo lo convierte en un rostro que resume la historia del cine hasta ese momento, marcando un punto de inflexión.

El público y lo público; los medios de comunicación, con la foto y el filme, como constructores del público y lo público; un nuevo concepto de representación de la realidad a través de lo más subjetivo en el deseo de objetividad; del fragmento del mundo en lugar del mundo; de la síntesis entre creación y ejecución; de la obra como ruta obligada hacia un receptor que ya se adjetiva como activo.

Lo observable, lo más natural, pasa a ser contemplado desde el interior del proceso en el que esta idea compleja y fecunda, los modos más puros de acceso a lo real, se equipara con lo fotográfico, y la obra, también como obra de arte, no sólo nos explica la realidad, sino que comunica y traduce las experiencias que el artista ha tenido en su vida —se esfuerza en hacernos entender Brecht—, comunica y traduce desde el saber que su época tiene de las cosas: es una exigencia de nuestra época observar las cosas en su evolución, como cosas mudables, que cambian, que están influidas por otras cosas y toda suerte de procesos, insiste una y otra vez.

Una época que ofrece múltiples indicios sobre el debate en torno a lo que vemos y la preocupación de sus intelectuales por animar los interrogantes, los nexos entre autores y obras desde que éstas circulan en público. Algo así es lo que hace en calidad de espectadora alguien como Virgi-

⁸ Béla Balázs, *Theory of Film*, Londres, Dennis Dobson Ltd., 1952.

nia Woolf, cuando en su único artículo sobre el cine trata de la relación entre ojo y cerebro y se va hacia lo que nos sugiere este nuevo medio⁹. Virginia Woolf se va hacia el cinema y su capacidad para desprenderse de la ropa que heredó desde el teatro o la literatura y hacia la posibilidad de confeccionar un vestido a medida, con una serie de consideraciones que traducidas en obra fílmica nos llevarían hasta *Tusalava* (1929), la primera película de un autor de origen popular, Len Lye¹⁰ —él mismo un arquetipo de lo contemporáneo, incorporado a la estética de Bloomsbury, festejado en la *Seven and Five Society*, a la que pertenecen Ben Nicholson y Barbara Hepworth—, una obra que introduce lo que se denomina «cine directo» para indicar que se trata de cine sin cámara, un filme de animación que se realiza con el apoyo de la London Film Society y que *Close Up* presentará como «una película sobre la vida celular, la agresión y la repudiación».

Len Lye, aquel que Grierson define como un *flâneur*, como alguien que pasa de una cosa a otra, sería la prueba carnal del espacio que las experiencias puras, el arte como movimiento, tuvieron en el seno del documental realista por excelencia y nos llevaría a revisar determinadas reducciones alrededor de un artista que realizó filmes instructivos, como la memorable *N or NW* (1938), en la que nos enseña a poner bien un distrito postal, y que cuenta en su legado con siete películas documentales entre 1941 y 1944, entre ellas *Work Party* (1942), que los analistas consideran pionera de determinadas pautas fílmicas que adoptará el *cinéma-vérité*.

Volviendo a Virginia Woolf y a la impresión que deja una película, *El gabinete del Dr. Caligari*, la autora relata el modo inesperado en que una especie de renacuajo, una sombra, aparece por una esquina de la pantalla. La sombra acoge una dimensión enorme, la sombra se mece y, de pronto, en un tris, se desvanece: por un instante parecía darle cuerpo a un monstruo, al desvío de una imaginación lunática, comenta la escritora. Por un momento, continúa, los pensamientos pudieron comunicar a través de esta forma mejor que con palabras, manifestando su confianza en lo nuevo, en lo que todavía no está convencionalizado, en lo que no debe depender del gabán prestado.

Y de nuevo la búsqueda expresiva, la pregunta en torno a cómo podrá el cine dar con su diferencia, una diferencia que Virginia Woolf

sigue desarrollando con la metáfora del renacuajo para conducirnos a un universo de sospechas, de que el cine tiene ante sí la vocación de elaborar símbolos del pensamiento abstracto. Y en cuanto mira para el cine como un lenguaje que podemos ver y sentir, Virginia Woolf le reclama arriesgarse en pos de la expresión de ideas que vayan más allá de sugerirnos la realidad o de mostrarnos el paso del tiempo. Nadie puede hablar aún de resultados con este nuevo lenguaje que trabaja con flashes, advierte, con algo que el ojo despierto nunca jamás experimentó y que nos sitúa en momentos inesperados de emoción. Toda una anticipación de lo que va a desarrollar Lye, sobre todo con la GPO, mientras sigue manteniéndose en su *cocoon* y de vez en cuando deja caer frases como ésta: «soy un pensador del cine, por otra parte inculto».

Retomando como hilo conductor el saber que cada época tiene de las cosas, la génesis de la imagen a través de la cámara es lo que separa a foto y cine de cualquier otro modo de producción icónica y es lo que permite que aparezca un concepto, el de la fotogenia, derivado de lo que la máquina intentar expresar —en palabras, otra vez, de Jean Epstein—, en ese cuasi empático «aspecto de las cosas, de los seres, de las almas que aumente su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica». La notación de atmósfera como construcción invisible entre autor-filme-espectador empieza a despuntar.

EL ESPECTADOR COMO VANGUARDIA

Una constante tanto del documental como del cine en general es la necesidad de dirigirse al espectador como parte de la cultura de masas, una constante que parecería entrar en conflicto con la idea de vanguardia si los hechos, es decir, las películas y sus autores, no nos llevan hacia otro tipo de evidencia, hacia la defensa de la libertad creativa y del derecho de agitación —a través del asociacionismo, de las obras, de sus condiciones de producción y del modo de ponerlas a circular— como marca de una generación.

El 14 de junio de 1931 y en un club denominado «De los espectadores de vanguardia», Jean Vigo proclama la marcha «hacia un cine social», mientras declara como ejemplo mayor de este tipo de cine *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929). Buñuel, dice Vigo, no le deja proyectar la película para ilustrar esta idea y por eso recurre a su documental *À propos de Nice* (1930), esa búsqueda y ese perpetuo hallazgo —en palabras de Henri Langlois— por los que Jean Vigo trata de revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestacio-

⁹ Virginia Woolf, «The Cinema», en *Arts*, junio de 1926.

¹⁰ Véase Ian Christie, «Couleur, musique, danse, mouvement. Len Lye en Angleterre, 1927-1944», en *Len Lye*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000.

nes puramente físicas: el carnaval. El autor como inevitable para el documental, el tratamiento de los materiales como documento en el proceso de montaje, la asunción de temas próximos y ordinarios, una ciudad y sus manifestaciones significativas como modo de situarnos en una cierta concepción del mundo, en suma Jean Vigo como enlace de lujo con Epstein, con Vertov, con Rotha, con ese *punctum* que nos sigue explicando el documental como un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real, que trasfiere un punto de vista sobre una determinada realidad y que por eso, por sus efectos, no por estar sometido a sus reglas, es un cine de vocación realista que puede adoptar una u otra *mise-en-forme*, y que, con ella, puede hacer avanzar en cada época ese fluir entre forma, expresión y comunicación.

«Cada tema te dicta su forma», acostumbraba a responder Joris Ivens cuando alguien pretendía ver dos cineastas distintos en películas como *Lluvia* o como *Tierra española* (*Spanish Earth*, 1937). Cada tiempo busca su realismo, insistió Bertolt Brecht, para transformar el modo de pensar la representación con la figura del espectador como eje y evitando, como principio, los mecanismos de identificación (de pérdida de consciencia), con lo que se le muestra en un tiempo que la política ensaya su espectacularización abismal. O recogiendo unas declaraciones recientes de Jean Michel Bouhours sobre el sentido de la palabra *experimental* no como cine marginal sino como laboratorio de búsqueda y de experiencias artísticas, de encuentro entre lo que se mantuvo alejado, de relación nueva, nos encontraríamos manejando la misma acepción que en 1924 tenía Francis Picabia: estar del lado de la invención y no de la convención¹¹.

La influencia formal de la escuela soviética, el montaje como esencia expresiva del cine pero, sobre todo, las demandas de acción y de punto de vista —de ideología— de los treinta, hacen emerger entre los más innovadores la idea de compromiso y que coincidan en la necesidad de encontrar el lugar del cine en la sociedad como valor de uso democrático y cultural. La riqueza del periodo podemos verla reflejada en la diversidad del equipo que integra la unidad cinematográfica de la GPO, absolutamente seminal para lo que será en adelante el realismo en el cine británico, con autores tocados por el surrealismo (los siempre citados MacLaren, Jennings); con la incorporación de la alteridad, de las culturas indígenas, que trae Len Lye desde su origen neozelandés y los años de su adolescencia y juventud en Australia; por la llegada de

figuras que, como Moholy-Nagy, huyen del nazismo y traen en su maleta la teoría, la política, la experiencia pedagógica, la realización de un sinfín de obra fotográfica, de diseño, pictórica o filmica y que también realiza algunos documentales, además de la estabilidad, de la posibilidad de reconocer aquellas constantes que hacen del artista-constructivista un prototipo, del surrealista otro, del realista un tercero o de la existencia de The Kino London Production Group y esa película de la clase obrera, *Bread* (1934), cuando Moholy-Nagy defiende la función social del cine independiente en *Sight & Sound* y reclama que se le preste atención tanto desde la esfera privada como empresarial e institucional.

Es la etapa final de un viaje que comenzara a partir de una guerra con la intención de que sea la última guerra. La ciudadanía, la ciudad, la cultura industrial, la recuperación del cuerpo, el espectáculo que existe como tal en función del espectador, el cine que lo va metiendo en la realidad sin que deje de asumir la condición de irrealidad, analiza Gutiérrez Alea, la condición de espectador que no se agota ni en el fenómeno del cinematógrafo ni en la posición de la persona en relación al mismo, sino de la obra y del modo en que la obra entre en relación con él. Darnos a ver de una manera diferente lo ya visto, lo ya conocido, es la gran aventura. Desconcertarnos por el simple hecho de encontrarnos con algo que apenas varió su contexto: lo nuevo. Activar mecanismos de distanciamiento con lo común hasta descubrir algo que no estaba claro, el reto. La foto y el filme, el montaje, el fotomontaje, el documental como parte de los cambios generales de una época que vuelve a situar el discurso en torno a lo real en el centro y se dispone a llevar a la práctica lo que desde Weimar se venía llamando Nueva Visión, o a idear un movimiento complejo y total, que interviene en todas las esferas de la vida, el Constructivismo, con el que nos llega el *glamour* de la Revolución de octubre.

LA EMOCIÓN EN LA IDEA DE VARIACIÓN

Sin lugar a dudas una de las ideas clave en torno al lenguaje fue despojar al cine de accesorios y abrazar ese indescifrable, la fotogenia, el camino sin vuelta, que Epstein saluda en su creador, Louis Delluc, por traernos un inesperado potencial de emoción. Epstein, conferenciante en el «Club de Los Amigos del Séptimo Arte» (1924), se refiere a Delluc, o a Canudo, como militantes, como *misioneros* y como pioneros. A Ricciotto Canudo, por su visión sobre la capacidad poética

¹¹ Entrevista con Yannik Koller, en *Pratiques*, 14, otoño de 2003.

del film, por su defensa del cine como arte y por ponerle precisamente la etiqueta de *séptimo arte*, un sello que inmediatamente se demuestra eficaz, además de ensayar una suerte de antología, con muestras sacadas de diversas películas, sobre figuras de estilo específicamente cinematográficas. Y a Delluc, que conduce este nuevo concepto hacia el movimiento, en todas y cada una de las direcciones que conocemos, las tres del espacio más su intersección con el desplazamiento pasado-futuro en el tiempo, para acercarnos a lo fotogénico de un objeto como la resultante de una materia nueva, la realidad en movimiento, y sus variaciones en el espacio-tiempo.

La técnica como instrumento que modifica la condición de visibilidad de lo real y el cinematógrafo en su función liberadora del sentido de la vista, lo puramente visual, comenzará, así, a compartir terreno con lo visivo, a cercar lo visivo, a obsesionarse por el dispositivo aun a costa del mundo que el observador deja de reconocer, en una suerte de entreacto fructífero donde la consigna es aprender a ver más allá. Moholy-Nagy o Rodchenko, si pensamos desde la foto como objeto; Jean Vigo o Dziga Vertov, si nos vamos hacia los nexos y hacia el film, hacia los materiales y el modo de trabajar los materiales, hacia la *faktura* que siguió a la *fraktura*.

¿Por qué no aprovechar una de las más singulares cualidades del ojo cinematográfico, la de ser un ojo fuera del ojo, la de escapar al egocentrismo tiránico de nuestra visión personal? ¿Por qué obligar a que la emulsión sensible sólo repita las funciones de nuestra retina?¹².

La época consagra lo que más tarde, en los años 40, nuestro autor de cabecera rotulará, a partir de las modificaciones que la cámara introduce en el pensamiento, *L'intelligence d'une machine*, al tiempo que se interroga sobre las posibilidades de su influencia cultural. Problemas tan antiguos como el antagonismo entre materia y espíritu —acotará—, entre continuo y discontinuo, entre existencia o inexistencia de la realidad asisten a una nueva alba, a un alba nueva que pasa por el conocimiento del *medium* no como reproductor, sino como productor desde el punto de vista creativo, coincidiendo con otro autor fundamental para la puesta en forma de lo que denomina «el movimiento en sí» y la representación del movimiento en el espacio: Moholy-Nagy.

¹² Jean Epstein, «L'Objectif lui-même», en *Cinéma Ciné pour tous*, 1926.

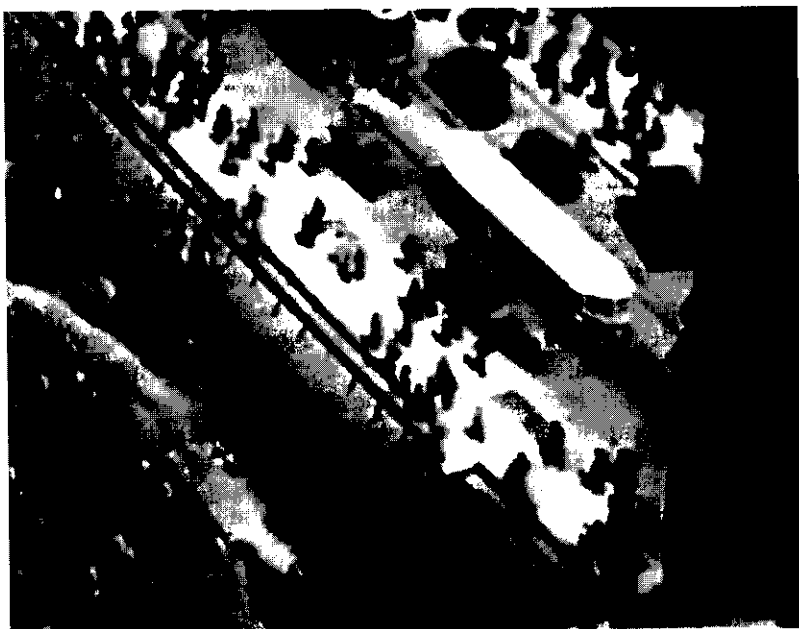
Justo a comienzos de los años veinte Moholy-Nagy piensa en una película que sea en sí misma la representación de lo filmico, es decir, «una película creada a partir de las posibilidades del tomavistas y de la dinámica del movimiento», un filme destinado a llamarse, no podría ser de otra manera, *Dinámica de la gran ciudad*, y que a pesar de no lograr salir de esa su existencia virtual, nos reenvía a Fernand Léger, *Ballet mécanique* (1924), a Ruttmann, que «muestra el ritmo cinético de una ciudad renunciando a la tradicional acción» o a *Napoleón* de Abel Gance (1927). Lúcido e incidental como toda su generación, el creador centroeuropeo reclama apoyo institucional para que sea posible explorar y experimentar con el cinematógrafo, desarrollar nuevas ideas, acceder a los medios necesarios para su puesta en práctica; reclama, en suma, ese programa que en su opinión el «capitalismo privado está impedido de satisfacer».

Por su ejemplaridad retomamos los conceptos centrales de este proyecto con el que Moholy-Nagy advierte que no se trata de instruir, ni de moralizar, ni de contar una historia. Se trata de conseguir cierto efecto a partir de la relación de elementos y de su transformación en un conjunto vivo y homogéneo, lo visual como resultado «de acontecimientos espacio-temporales por los que el espectador se integra de manera activa a la dinámica de la ciudad».

ENTRE «MANHATTA» Y «NATIVE LAND»

Manhatta (1921), con sus siete minutos plenos de todo lo que se puede hacer con una cámara, con el movimiento como movimiento, con los ángulos de toma multiplicándose, con la construcción del ritmo interno y de su cadencia básica entre cuatro y doce segundos, con la composición cuajando en contraste de planos, de volúmenes, de líneas o de masas; *Manhatta* como un fotomontaje que se alarga en el espacio y en el tiempo; que rompe convenciones escogiendo una estructura vertical, será la obra con la que Paul Strand rinda tributo a la tecnología fotográfica como tal.

Pero la década del Strand cineasta es la del documental independiente y militante de NY Film and Photo League, más el cine institucional y social. Son precisamente los años treinta, cuando el fascismo avanza y se ensaya la Europa del Frente Popular, cuando Jean Renoir convirtiera a la clase obrera en protagonista de *La vie est à nous*, o América llega a la época Roosevelt, el *New Deal* y el US Film Service, además de los manifiestos contra la censura, contra el Código Hays, con fecha de 1927.



Manhatta (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921).

Son años en los que el sentido de grupo es el santo y seña, es la imprevista que sitúa a los creadores de imágenes en la verdad concreta y en el arte de masas. Strand había comenzado este camino siguiendo el paso áspero de la revolución mexicana y asumiendo con ella responsabilidades públicas, algo bien común para los intelectuales de entreguerras. Y la opción por un tipo de obra, por el cine-documento, en general desde dentro de la tradición literaria del héroe individual racionalista, que observa los acontecimientos, que se mete y que se transforma con el paso por los acontecimientos, es también una suerte de emblema del sentido de grupo, que en no pocas ocasiones se define como solidaridad creativa y que se traduce en esas obras colectivas, como lo fue *Redes* (1936), rodada en la aldea marinera de Alvarado, con Strand en la idea, en la cámara y en la supervisión de la producción, Fred Zinnemann como director y Gunther von Fritsch como montador.

Por cultura, Strand admira y aprende el estilo Flaherty, el rigor del método para aproximarse a lo diferente; por ideología, su cine de referencia es el de la Unión Soviética —*El acorazado Potemkin*, por supuesto, pero

también *Turksib* (1929), de Victor Turin, una película sin montaje ni efectos—, un país al que viajará para, acto seguido, organizar NYKino, y del cine soviético incorpora el buen uso de todos los elementos cinematográficos de acuerdo con cada momento, con los medios a bordo, con el propósito. Por el compromiso que adquiere con la historia, un compromiso que veremos traducirse en la participación a favor de la República española, su cine militante busca amplias audiencias a través de los temas y de la forma, de su conversión en propuesta dramática y por la preocupación alrededor del espectador, un compromiso que lo lleva a trabajar con sus camaradas Hurwitz y Steinert para la Resettlement Administration, en el seno de los programas del gobierno Roosevelt, y cuyo resultado es la película *The Plow that Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936). En paralelo, y siguiendo iniciativas de su tiempo, creará su organización: Frontier Films.

Otro ejemplo de arte aplicado, Frontier Films, la productora cooperativa e independiente que se estrena en 1937 con *Heart of Spain* (Herbert Kline y Ben Maddow) y llega hasta *Native Land* y hasta la entrada de Estados Unidos en la guerra, tiene como apoyo primero la experiencia de un noticiario alternativo al oficial del grupo Time-Life, *The March of Time*, bajo el nombre de *The World Today*, dentro del espíritu que anima a la agrupación Film and Photo League¹³, que no es otro que el de producir bienes culturales organizando a su vez su distribución para las masas, siguiendo pautas desde los escritos de cineastas que la misma Liga había publicado: Vertov, Shub, Eisenstein. En la articulación del sello Frontier Films, que se convierte en pionero de la producción independiente de izquierda, la marca de Strand traslada consigo no sólo su ya ganado reconocimiento como fotógrafo, sino también su preocupación por la puesta en forma y la puesta en escena y su ideario a favor de que el medio se exprese. De nuevo, como en Vertov, o como en el *misionero* Delluc, la notación de la cámara adquiere su posibilidad más singular en el cine de la realidad.

Un film-documento sobre la conquista de la libertad por el pueblo americano, *Native Land*, es también el final del trabajo cinematográfico de Strand. Realizado con material directo y con re-envíos a hechos conocidos que sólo podemos reconstruir, además de una intra-ficción con buenos y malos, está considerado una obra maestra en su género. Un filme dialéctico, en el que todos los materiales se confunden a través de un minucioso sistema de transiciones y sobreimpresiones, para ser convoca-

¹³ Como otras agrupaciones, la Liga fotográfica y cinematográfica fue prohibida por el macarthismo en 1951.

dos como un mismo símbolo de la construcción nacional, que vuelve a situar en tiempo presente la lucha por la libertad y sigue a la cámara, que empieza a trabajar como el sentido de la vista, tratando de ver. Pero la suerte de *Native Land* y la de Frontier Films ya está echada. La película se estrena a los cinco meses de Pearl Harbor y, a pesar de incorporar un texto de coyuntura, contra Hitler y Japón, para «salvaguardar nuestros logros democráticos y preservar la independencia de América», nunca se exhibirá. La libertad queda confundida en la ola de patriotismo que llega hasta la central de distribución y *Native Land* pasa a ser otra de tantas obras desaparecidas hasta que, al margen de su público-modelo, de la ciudadanía, se recupera apenas en circuitos artísticos, a través del MOMA. Es el Museo de Arte Moderno quien organiza, en los años cuarenta, la primera retrospectiva fotográfica dedicada a Strand.

PASAR EL TESTIGO

Hoy, cuando ya no son posibles las vanguardias, concluye Dominique Baqué, el documental retorna y sustituye al arte político, a la obra con vocación de intervención. El testigo que es llamado a recoger el documental es algo parecido a lo que el fotomontaje significó en los años treinta como arte de agitación, remarca Dominique Baqué después de repasar los años noventa como esos años de ensayo de una «estética relacional», que viniese a restaurar los vínculos de una sociedad a través de las micro-utopías y de toda suerte de procedimientos para que el espectador participe de nuevo en la propuesta artística. Y Baqué asegura de modo categórico la muerte de la función política del arte, que se condena a sí mismo a una retahíla de órdenes sin respuesta, a derivas caritativas, a toda clase de relaciones volátiles y previamente formateadas por los hábitos sociales, a la vez que nos conduce a una posibilidad fascinante «más allá de la representación»:

Y el documental, entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría, en este extremo contemporáneo de una historia en añicos, tomar el relevo. *Pasar el testigo*: para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar las conciencias y construir el testimonio. Construir, tal vez, en esos momentos de gracia, de *estar con*.

Una apuesta sobre la nueva función del cine documental nos obliga a revisar a autores fundacionales y nos anima a otras relaciones

como las que, a partir de la fusión con el *medium* —que radicalizara en *Manhatta* Paul Strand, que experimentara Moholy-Nagy, que desarrollara MacLaren— se establecen entre Len Lye y Yannik Koller. De *Tus-salava* (1928) (película de Lye que financia The Film Society y en la que se unen el arte maorí y la abstracción para expresar ese *viejo cerebro* que nos une a los modos primitivos de pensamiento y que vincula a la vanguardia con el primitivismo) que está considerado el primer filme de vanguardia *made in U.K.*, filme censurado porque «debe tener algo que ver con el sexo», hasta la marcha de Len Lye para USA y sus años de trabajo en la serie de información y propaganda *The March of Time*, la estela terrenal del creador neo-zelandés, de origen obrero, formado en las bibliotecas públicas con *Totem y tabú*, de Freud, por ejemplo —estela compuesta de *collages* entre forma, efectos visuales, restos de filmaciones documentales, dibujos, manipulación del negativo y películas documentales—, lo convirtió en un caso singular en la unidad de la GPO, en los encargos del Ministerio de Información (Realist Film) y en sus animaciones para firmas comerciales.

Para Yannik Koller el *medium* es lo que la une a lo terrenal de un modo directo y pensado, que no pasa por un proceso posterior ni de reencuadre ni de montaje. Se trata de la construcción pura en el momento de la visión, con las figuras de lenguaje de la cámara manifestándose en el momento de la filmación. Movimiento, color, repetición, multiplicación, textura, luz..., la improvisación la acercaría al dogma de automatismo de los surrealistas, los espacios en movimiento y la transformación de lo cotidiano, al espíritu de lo moderno, y los espejos, las aguas, los reflejos de aquel Epstein capaz de cambiar constantemente de escenario para seguir abriendo el cuerpo, lo material, la *cámara*, a la poética y a lo natural.

El acto artístico como armonía entre sorpresa y destreza, la vuelta a la Super 8, el ritmo y los intervalos como eco vertoviano; Charles Hersperger¹⁴ intenta esta aproximación al trabajo de Koller:

Cada vez, sin embargo, en un contexto, en una situación que traiciona, por su esencia diferente, las motivaciones científicas: sin premeditación ni verificación, pero inspirada en una curiosidad intuitiva y en el ansia de un testimonio confidencial, la creación de una fórmula analógica le es ofrecida a la percepción humana, tanto al instinto como a la imaginación, tanto al afecto como a la objetividad.

¹⁴ Charles Hersperger, «À propos des travaux de Yannik Koller», en *Pratiques*, 12, primavera de 2002.

Cámara directa que se activa no tanto por el objeto como por la sensación de entrar en relación con el movimiento, con el espacio, «esa materia tan rápida», en frase de Chillida; la autora (Camboya, 1958) describe su trabajo *City Move* a partir de los ritmos de la ciudad, que hace que «las imágenes desfilen, se aceleren, se precipiten o se inmovilicen, se confronten, se fraccionen o se den la vuelta» y nosotros nos pegamos a su último gesto, que convierte su mirada en el modo de texturar ese *viejo cerebro*:

Compostum, Super 8, b&n, silv., 2003, 4'30 (Santiago de Compostela): The camera starts to explore the finer details of its architecture and slowly reveals the rigor, alignment and perspective of the whole site. Another formal structure appears through the contrast of rhythm and lights.

[*Compostum*, Super 8, b&n, sil., 2003, 4'30 (Santiago de Compostela): La cámara empieza a explorar los mínimos detalles de su arquitectura y poco a poco revela el rigor, alineamiento y perspectiva de todo el lugar. A través del contraste entre ritmo y luces aparece otra estructura formal.]

S'il n'y avait pas de sujet «vie», il n'y aurait pas de sujet «vérité» [Len Lye y Laura Riding (1935)].

CAPÍTULO 2

Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción

ANTONIO WEINRICHTER

Vanguardia y documental: he aquí dos términos que no suelen ir juntos, que parecerían incluso antitéticos. La vanguardia, en efecto, se preocupa por cuestiones como la autonomía de la forma y el despliegue de la auto-expresión, que no sólo son ajenos a la «ontología» del documental, sino que complican el que ha sido su proyecto declarado de representar el mundo con la menor mediación —formal o subjetiva— posible. Es cierto que hay ejemplos *a contrario* en la obra de Dziga Vertov, Ruttman, Richter y otros; pero ello ocurrió antes de que el documental se dotara a sí mismo de una normativa que definió sus límites y de que la primera vanguardia se diluyera con el sonoro. El presente texto sugiere que los caminos de la experimentación y el documental sólo han vuelto a juntarse plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio del montaje, en el sentido fuerte, heredado de la vanguardia, del término: el montaje como procedimiento alegórico que incluye tácticas como la «apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante y el significado»¹. Este

¹ Benjamin H. D. Buchloh, «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum*, vol. XXI/1, 1982, pág. 44.

tipo de intervenciones, habituales en el *appropriation art* y en el cine experimental, se vuelven a hacer presentes, de manera menos radical, en el cine de compilación de materiales documentales.

Aunque cuenta con una amplia tradición dentro de la práctica documental, el cine de montaje de materiales de archivo tiene una forma de crear sentido (o de *desviarlo*) muy distinta de la que rige en el documental convencional. El montaje no crea una continuidad espacio-temporal sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones; aún más, a menudo este montaje es un *remontaje* que se emplea para manipular la intención o el sentido del metraje al arrancarlo de su contexto original. Así se rompe el vínculo directo entre la imagen y su referente histórico, o entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes —y sirve para decir de las imágenes— «más de lo que muestran», más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar. Esto desafía el ideal de la inmediatez de la imagen, de una representación no mediada, que sustenta al documental al menos desde la época del cine directo y *en algunos casos* acerca ese cine de montaje al ámbito del cine experimental, al imponer una lectura no literal sino alegórica de la imagen factual. Esta conjunción de lo experimental y lo documental no es únicamente fruto de un movimiento iniciado desde la institución documental: varias décadas de producción de cine de *found footage* o metraje encontrado han servido para arrancar a la neovanguardia del ámbito *estético* y reconectarla con cuestiones de representación social. En definitiva, si se puede hablar de una cercanía, por encima de sus muchas diferencias, entre el documental de montaje y el *found footage*, ello sería tan sólo un caso particular de esa fecunda confusión de fronteras entre la no ficción y la vanguardia que ha llevado a Catherine Russell a postular recientemente la existencia de una *etnografía experimental*.

El interés mostrado por Russell y unos pocos estudiosos más sigue siendo una excepción a la regla. Como escribe uno de ellos: «dada su relevancia a la hora de examinar la cultura visual de la posguerra, resulta sorprendente que el *collage* haya recibido tan poca atención tanto por parte de los historiadores del documental como de la teoría cinematográfica contemporánea»². Dejando aparte la frecuente dificultad de acceso a este tipo de materiales, se nos ocurre que esta *resistencia* puede deberse también a dos factores de carácter más bien *estético*: la

dificultad para evaluar la imagen fílmica según criterios plásticos, alegóricos o matéricos. Son estos criterios propios de la institución artística, y por tanto del cine experimental, pero no de la institución documental, que es más bien *contenutista* y siente cierto vértigo ante la «pérdida del referente», es decir, ante la idea de perder la conexión con el mundo histórico y social, y la tradicional desconfianza hacia la *facilidad* manipulativa del montaje, herencia de la concepción baziniana del realismo cinematográfico, que como es evidente se hace sentir con más fuerza aún dentro de la institución documental. No está de más recordar que el famoso texto de Bazin que se titula precisamente «Montage interdit»³, en donde asocia la especificidad cinematográfica con el «respeto fotográfico de la unidad espacial» y el montaje con el trucaje, no se nutre apenas de ejemplos de cine de ficción sino del cine (filo)documental de Tourane, Lamorisse y del propio Flaherty.

HISTORIA DE UNA BÚSQUEDA TERMINOLÓGICA

No hace falta adentrarse en el terreno ignoto de la etnografía experimental para entrar en contacto con este cine de montaje al que aludimos. En el documental convencional y en los reportajes de la TV —en la de muchos países y ahora especialmente en la americana, tras el reciente éxito de las series de Ken Burns como *Jazz* (2001) o *The Civil War* (1990)— el recurso a material de archivo es, por sí solo o en combinación con la entrevista a testigos históricos, el formato preferido para construir una narrativa no ficcional de la Historia. Sobre todo, es evidente, por lo que respecta al siglo pasado, que es el primero que ha quedado *documentado* por imágenes cinematográficas: el cine nos ofrece un archivo del siglo xx. Al mismo tiempo este formato, que no esperó al advenimiento de la TV ni de los archivos para constituirse, pues nació casi con el cine, es decir, con el siglo, sigue escandalosamente *infradocumentado*. No sólo carece de una Historia global sino que tampoco los escasos y valiosos estudios parciales que se le han dedicado se ponen de acuerdo sobre la forma de nombrarlo, ni tampoco sobre el hecho de si es un género o un modo aparte de otras prácticas que trabajan con material factual.

Empecemos por quitarnos de encima este enojoso problema de la categorización: ya es bastante complicado caracterizar genéricamente

² Paul Arthur, «The Status of Found Footage», *Spectator*, vol. 20/1, 1999-2000, pág. 61.

³ André Bazin, «Montage prohibido», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, págs. 110-121.

las muy divergentes prácticas de cine de montaje y tratar de encuadrarlas dentro de la tradición documental o experimental, como para intentar aislar un concepto como el de «documental de apropiación». Por tanto, me limitaré a explorar la apropiación de materiales documentales sin preocuparme por ahora de saber si esas películas son (todavía) documentales, si hay que apellidarlas documentales reflexivos o prefijarlas como metadocumentales, y cuándo empiezan a ser experimentales; como he dicho en otra parte⁴, el término de no ficción parece, en su indefinición, el único capaz de abarcar un territorio de cartografía tan arbitraria como el mapa de África.

En cuanto al nombre mismo que se le puede dar a este cine de ensamblaje de materiales documentales de archivo, no existe acuerdo entre los estudiosos, ni siquiera una terminología que se mantenga de una lengua a otra. El primer libro dedicado al tema, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, de Jay Leyda, se abre con un prefacio que daba cuenta con cierto tono de desesperación del problema de nombrar lo que en el subtítulo del libro se denominaba *compilation film*:

(...) *Compilation film*: ¡qué torpe, incomprensible e inaceptable término para esta forma de cine! «*Archive films*»: este otro se confunde demasiado fácilmente con la idea de películas (de cualquier tipo) que se almacenan en archivos. Lo mismo puede decirse de «*library films*». *Films de «planos de repertorio» (stock-shot)* es bastante explícito pero ¡qué limitado en sus asociaciones!⁵.

Tras desechar alternativas como «*documentary archive films*» o «*chronicle montage films*», Leyda afirma que «el término aceptado en francés de *film de montage* no nos ofrece sino ambigüedad⁶; en efecto, cabe añadir, esta expresión no sólo se puede confundir con el modelo soviético de los años veinte sino que, como veremos más adelante, tiene el problema de aludir tan sólo a una fase —y, es cierto, a la técnica dominante en este formato— de un proceso que tiene al menos tres: apropiación de materiales ajenos, su ensamblaje y creación de un sentido nuevo para los fragmentos que han quedado separados de su contexto original. Siguiendo con el preámbulo de su libro, Leyda cita una

contundente frase de Paul Rotha, «En ningún sentido el documental es una reconstrucción histórica», para rechazar la opción de emplear el término documental y acaba inclinándose, como decimos, por el de compilación, no sin antes haber preguntado al lector, «¿Pueden sugerirme un término adecuado?». Hay que decir que Leyda se declara interesado «en el propósito y en el proceso» que convierten a un mero e *informe* noticiario en un respetable documental, es decir, en la fase central que tiene lugar en la moviola; pero se preocupa menos (y, cuando lo hace, añade más bien severos comentarios de advertencia sobre el uso *incorrecto* de la compilación) por las fases que flanquean el momento del ensamblaje, pues le interesa sobre todo el proceso de reconstrucción histórica. Sólo al final de su precursor estudio, en las (tres) últimas páginas, y tras insistir en que piensa que «la propaganda y las ideas [políticas] seguirán siendo el material básico del *compilation film*»⁷, admite que pueden existir muchas otras áreas «iluminadas por este formato»: partiendo de la (visionaria) premisa de que «todo lo que ha quedado registrado en celuloide puede emplearse una segunda vez», postula «usos imaginarios para el corpus igualmente inmenso de metraje de ficción»⁸. Los ejemplos que propone son tan limitados como ingenuos, algo nada casual teniendo en cuenta que su libro no menciona a Joseph Cornell ni a Bruce Conner ni tampoco, aunque sí cita otras películas del mismo año (1963), el último que considera en su estudio, le da tiempo a incluir la ópera prima de Emile De Antonio, *Point of Order* (1964).

No se trata de reprochar estas ausencias a Leyda. Su libro no consigue fijar un objeto de estudio elusivo y cambiante; pero ofrece un primer y valioso resumen de una práctica que como decimos permanece infraestudiada y que, para acabar de complicar las cosas, resulta a menudo de difícil acceso pasado el tiempo, dado el carácter efímero y coyuntural de muchas de sus manifestaciones (por ejemplo, muchas compilaciones de propaganda hechas en pro del esfuerzo bélico..., y utilizadas luego a la contra por los servicios de contrapropaganda del lado enemigo, en lo que sería una dramática demostración de las posibilidades expresivas —volveremos a ello— por no decir tergiversadoras del montaje de materiales factuales). Al mismo tiempo el libro de Leyda, junto a esta copiosa y a veces poco sistemática labor de documentación, revela la *posición* desde la que se solía compilar este tipo de cine de clara intencionalidad política (encarnando él mismo, como la

⁴ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, Festival de Las Palmas de Gran Canaria-T&B Editores, 2004.

⁵ Jay Leyda, *Films Beget Films. A study of the compilation film*, Nueva York, Hill and Wang, 1971 [orig. 1964], pág. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pág. 135.

⁸ *Ibid.*

propia práctica del *compilation film*, las contradicciones de la guerra caliente o fría): así, su libro no sólo describe la primera fase del desarrollo del film de montaje, sino que refleja el correspondiente paradigma en la percepción del mismo.

Leyda no tenía forma de saber que su libro iba a adquirir un cierto carácter epigónico pues el *compilation film* que constituye su objeto estaba entrando en un cierto período de «decadencia»: en efecto, el paradigma dominante en la década de los años sesenta dentro de la institución documental, ya fuera el del *direct cinema* (que favorecía la inmediatez, el *estar allí* de la cámara, y se negaba a dirigir nuestra mirada, a estructurar la narración según un discurso, a imponer conclusiones) o el del *cinéma vérité* (que incluía el recurso a la entrevista y una mayor presencia del documentalista), excluían en todo caso el recurso al archivo y las estrategias habituales que lo acompañan: el montaje analítico/asociativo, el explícito despliegue de un discurso, la puesta en juego de otras facetas de la imagen que no sean su capacidad para el registro inmediato de una acción...

Quienes se acercan una década después al llamado «nuevo documental de los años setenta» parten de un concepto distinto de compilación; es el caso de Thomas Waugh, en un excelente estudio sobre la obra de Emile de Antonio, que habla ya de *collage* o de ensayo-*collage* y enfrenta este formato tanto a la tradición del viejo documental expositivo como al, todavía dominante en 1975, paradigma observacional del *vérité* y el cine directo. Frente a la narración didáctica del modo expositivo, que proponía una interpretación de las imágenes mostradas, el *collage* de De Antonio deja en manos del espectador la labor de determinar activamente el significado de las mismas; y frente a la inmediatez en tiempo presente del modo observacional, su «brechtiano» *collage* recurre a dos elementos proscritos por el cine directo, el archivo y la entrevista:

El ritmo fundamental de sus films maduros es una sístole-diástole entre el documento, un fragmento de un hecho pasado, y la entrevista, un segmento vivo del presente que reflexiona sobre dicho fragmento y lo analiza⁹.

Es importante subrayar que en ese movimiento de vaivén entre la palabra y la imagen, entre el archivo visual del pasado y la elocución

⁹ Thomas Waugh, «Beyond *Vérité*: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies», en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1985, pág. 247 [orig. en *Jump Cut*, 10/11, 1976].

verbal en presente, se alumbra un modelo de cine de montaje en el que prevalece una actitud analítica o ensayística frente a la clásica perspectiva de simple «recuperación de la memoria histórica», con todo lo valiosa que pueda resultar políticamente dicha operación. O, si se prefiere, prevalece lo historiográfico (la reflexión sobre la evidencia de la imagen) sobre lo histórico (la imagen como mera evidencia histórica):

El documental se convirtió en un genuino instrumento historiográfico, un medio para el análisis social diacrónico con una autoridad y validez propias, que recurre a documentos visuales de la misma forma que la literatura tradicional de la historia recurre a documentos escritos¹⁰.

Así, contra Rotha, que negaba al documental la posibilidad de reconstruir el pasado, pero también contra la *mitologización* y la *celebración del presente* del cine directo, películas de De Antonio como *Point of Order* «legitimaban el pasado como un terreno igualmente rico para la exploración documental»¹¹.

Tanto *Point of Order*, que se compone enteramente de grabaciones televisivas de los procesos instigados por el senador McCarthy, como *In the Year of the Pig* (1968), la película de De Antonio sobre Indochina y Vietnam que alterna material de archivo procedente de los dos bandos enfrentados en el conflicto (como hará luego, de forma más sistemática, Basilio Martín Patino en *Caudillo* [1977]), apuntan a un aspecto de la obra de De Antonio que cobrará cada vez mayor peso en el cine de compilación posterior: el archivo no se usa sólo para revisar la Historia sino la representación de la Historia. Se esboza una crítica mediática (la TV juega un papel cada vez mayor en dicha representación) pero también se revisa la propia tradición documental: muy a menudo el cine de compilación y el de metraje encontrado se apropiarán de viejos documentales y noticiarios expositivos —no digamos ya películas de propaganda— para poner en evidencia su autoritario efecto discursivo: se trata de un nuevo tipo de cine de no ficción que propone una reflexión sobre un formato anterior, a menudo por el único procedimiento de dejarle hablar... Es el procedimiento seguido, por ejemplo, por Edgardo Cozarinsky en *La guerre d'un seul homme* (1982) y luego por Claude Chabrol en *L'oeil de Vichy* (1993) con los noticieros ofrecidos a la audiencia *cautiva* de la Francia de Pétain.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 243.

¹¹ *Ibid.*



Caudillo (Basilio Martín Patino, 1977).

Si avanzamos en el tiempo y acudimos a un estudio publicado en 1989 por Patricia Zimmermann sobre lo que denomina «nuevo documental de compilación», comprobamos cómo la autora subraya, en efecto, que el enfoque historiográfico de este nuevo cine no se centra sólo sobre la narración histórica (y la voluntad política) que presenta el material de archivo que maneja sino también sobre su efecto discursivo (y su condición de vehículo ideológico):

El nuevo documental de compilación crea un objeto y un contenido entrelazando múltiples discursos y voces y des-ensamblando la formación en la que aparecen incrustados y escondidos. (...) En lugar de ofrecer una explicación histórica lineal y natural, estas películas desbaratan el texto utilizando múltiples textos, reordenándolos y recolocándolos. Dejan al descubierto las leyes discursivas de la representación, la historia y la argumentación navegando por diferentes medios (fotografías, música, películas, dibu-

jos animados) y diferentes voces (políticas, personales, lógicas, estéticas)¹².

Significativamente, también, Zimmermann amplía el corpus de películas citadas y junto a la obra de documentalistas (Solanas, Marker) incluye la de algún cineasta de ficción (Makaveiev) y hasta fugazmente la de algún vanguardista (Conner). Pero si avanzamos hasta el momento actual en nuestro seguimiento del *compilation film* veremos que el sentido del término se ha acabado expandiendo mucho más allá de esta tímida apertura. Resulta bien curioso, por eso mismo, que cuatro décadas después del libro pionero de Leyda se publique un nuevo estudio que adopta *exactamente* el mismo subtítulo: *The World in Pieces. A Study of Compilation Film*. Tras dedicar parte de la introducción a discutir, como también había hecho Leyda, formas alternativas de nombrar este tipo de cine —reciclaje, *assemblage film*, *collage cinéma*, *kompositum dokumentarfilm*, e incluso el término sueco *klippfilm*—, acaba decidiéndose por el de... compilación. El autor de este estudio, Patrik Sjöberg, tiene una perspectiva interdisciplinaria y ya está familiarizado, y en esto sí se diferencia de Leyda, con la tradición plástica del *appropriation art*; con el concepto de *détournement*, el desvío del sentido que propugnara el situacionista Guy Debord; y por supuesto con el *found footage*. La razón que lleva a Sjöberg entonces a *heredar* el término de *compilation film*, aparte del hecho de que le permita subrayar el momento y la estrategia de ensamblaje, que es lo que le interesa principalmente, es seguramente que la compilación remite más al ámbito y a la tradición del cine de no ficción que a los del experimental, en donde el abanico de procesos a los que se puede someter al material apropiado es mucho más amplio.

El término de *found footage* o metraje encontrado empieza a ser de uso corriente en los estudios sobre cine experimental desde principios de los años noventa (Paul Arthur, Eugeni Bonet, William C. Wees, Catherine Russell), pero no antes, pese a haber existido numerosos ejemplos de dicha práctica: el problema de denominación que hemos visto que aqueja al cine de montaje de materiales, ajenos dentro de la institución documental, existió también dentro de la institución experimental hasta que se adoptó internacionalmente dicho término inglés de resonancias *duchampianas* que evoca el *objet trouvé*. La práctica del *found footage* comprende un amplio arco que abarca des-

¹² Patricia R. Zimmermann, «Revolutionary Pleasures. Wrecking the Text in Compilation Documentary», en *Afterimage*, vol. 16/8, 1989, pág. 7.

de la presentación del material apropiado sin apenas transformarlo (acercándose al concepto de *ready-made*) hasta la aplicación a dicho material de todo tipo de *tratamientos*: rayarlo, pintarlo, teñirlo, refotografiarlo, hacer una copia *trucada* con una positivadora, e incluso infectarlo con hongos... Este repertorio de intervenciones llega mucho más allá del mero efecto de recontextualización del (re) o (des) montaje, concentrándose en el aspecto matérico del metraje encontrado y en ocasiones llegando a cancelar por completo el mismo carácter figurativo de la imagen. Es evidente que esta abolición de lo referencial, el reducto infranqueable que nos permitiría seguir hablando de una voluntad de referirse al mundo histórico, sitúa a muchas prácticas del *found footage* bien lejos del ámbito del compromiso del documental con la *realidad*; si bien cabe decir que un rasgo que caracteriza a esa línea de trabajo definida por obras de Len Lye, Su Friedrich, Péter Förgács, Craig Baldwin o Jay Rosenblatt, es precisamente el de definir, dentro del terreno de la compilación, una zona intermedia entre no ficción y vanguardia, que podría identificarse con el mencionado término propuesto por Catherine Russell de *etnografía experimental*.

Esa zona intermedia vuelve a acercar tras décadas de separación lo que no estuvo tan alejado en sus orígenes, cuando la compilación y el propio documental no se habían dotado a sí mismos de una concepción normativa de lo que debían ser y lo que podían hacer. Paul Arthur ha recordado la existencia original de dos «grandes tendencias inicialmente muy relacionadas entre sí pero luego progresivamente divergentes en el desarrollo de las prácticas no convencionales (*non-mainstream*) posteriores a la Segunda Guerra Mundial»¹³, a saber, la vanguardia de Hans Richter y Walter Ruttmann y la pionera «ética del *collage*» de Esfir Shub y Dziga Vertov, entre otros. Con todo, la confluencia entre la compilación documental y el metraje encontrado vanguardista de materiales factuales no debe hacernos olvidar algunas diferencias fundamentales entre los dos enfoques. Un par de estudios recientes se han encargado de articular esas diferencias a la hora de tratar el material apropiado.

Estudiosos del documental *mainstream* como Nichols y Waugh asumen que la subversión del material debe venir equilibrada por un respeto a la integridad de la imagen; la potencia y la credibilidad de una intervención dependen hasta cierto punto del ejercicio de cierta



Péter Förgács.

contención formal a la hora de manipular el metraje reciclado. (...) Lo que se ilustra en los fragmentos de *collage* debe estar vinculado analógicamente a la descripción verbal. La postura alternativa vanguardista sostiene que la recontextualización lleva inevitable, y deseablemente, a minar la integridad del metraje original (...) y sostiene además que reconfigurar la imagen tiende a realzar y no a cancelar la especificidad histórica del fragmento. De igual modo, la prerrogativa para desnaturalizar radicalmente el metraje procede de la convicción de que el trabajo de revisión debe fijarse menos en los referentes indiciales que en los códigos audio/visuales dominantes y sus trazas materiales¹⁴.

Quienes hacen documentales convencionales de compilación tienden a emplear recursos como rótulos, comentarios, entrevistas actuales y bustos parlantes para mantener bajo control la inestable relación entre imagen y significación histórica; mientras que los cineastas experimentales/vanguardistas tienden más a explotar la inestabilidad del metraje de archivo para abrir brechas, crear ambigüedades, desafiar la lectura convencional de registros visuales del pasado y desmontar las narraciones habituales que se construyen para contener el sentido del metraje de archivo¹⁵.

¹⁴ Arthur, *ibid.*, pág. 63.

¹⁵ William C. Wees, «Old Images, New Meanings: Recontextualizing Archival Footage of Nazism and the Holocaust», en *Spectator*, vol. 20/1, 1999-2000, pág. 71.

¹³ Arthur, *ibid.*, pág. 59.

Como puede verse, estas dos comparaciones contrastadas trazan un patrón oposicional muy similar entre sendos modos de compilación. Desde el lado del documental más tradicional, un cierto recelo ante la idea de que la imagen se vuelva *opaca* y no sea un índice fiable del referente; y al mismo tiempo el deseo de que exista una correspondencia entre la imagen y lo que se dice de ella, para crear un sentido coherente. Y desde el lado de la apropiación experimental, una postura constructivista menos preocupada por lo referencial y por el carácter *orgánico* de la obra, pero que no por ello renuncia a considerar el sentido histórico del material: simplemente, y esto es crucial, asume que el lugar de donde surge dicho sentido no es exclusivamente el contenido *semántico* de las imágenes.

POÉTICAS DE LA COMPILACIÓN

Los problemas terminológicos cuya evolución hemos repasado sucintamente no se deben sólo a la posible confusión derivada de la coexistencia de esos dos enfoques diversos surgidos respectivamente de las instituciones documental y experimental. Quizá el verdadero problema resida en la dificultad de encontrar una expresión que aluda a los tres momentos en los que se puede separar la práctica de la compilación: el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos, y el subsiguiente efecto de recontextualización o creación de un nuevo sentido. Dada la frecuente ambigüedad del resultado final, habría que considerar el tercer *momento* como algo abierto que incluyera también la cuestión de la recepción por parte del espectador, en función de su mayor o menor grado de reconocimiento de las imágenes que se le presentan, pero también de su percepción

de la discrepancia entre los contextos originales y actuales de la presentación del material y de su recepción. Esto abre un espacio interpretativo, moldeado por la forma de la película, pero ocupado también por la respuesta del espectador a la forma y el contenido de la obra. El resultado es un diálogo activo con, en vez de un consumo pasivo de, las representaciones visuales del pasado¹⁶.

El nombre elegido para designar esta práctica, y en esto el término de *found footage* es sin duda preferible al de compilación, debería indi-

¹⁶ Wees, *ibid.*, pág. 71.

car que el metraje apropiado no es sólo la materia en bruto con la que se trabaja, no es un material que simplemente se intercala para evocar o ilustrar un discurso: metraje encontrado es la técnica, el contenido y el foco mismo, el *tema* explícito de este tipo de cine. Así, por citar el primer ejemplo histórico famoso, *La caída de la dinastía Romanov (Padeniye dinastij Romanovij, 1927)*, de Esfir Shub, no es una película *sobre* Nicolás II sino una película *sobre* las filmaciones caseras de la corte zarista, sobre las trazas ideológicas que contienen, sobre su textura material, sobre el acto de apropiárselas, sobre el trabajo de remontarlas, sobre el desvío de su sentido original, etc.

APROPIACIÓN

La apropiación tiene una larga historia en la tradición artística del siglo xx. Cualquier manual de arte contemporáneo admite esta práctica como algo perfectamente legítimo, pues el sentido del objeto apropiado cambia (es nuevo, es objeto de *creación*) al variar el contexto original en el que estaba situado; y esta noción se acepta desde mucho antes de que el *appropriation art* estallara en los años ochenta de dicho siglo. De hecho no es (sólo) un procedimiento posmoderno sino que está implicado en el origen mismo de la vanguardia, a través de los primeros *collages* cubistas:

Lo que distingue a estos *collages* de las técnicas de pintura desarrolladas desde el Renacimiento es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista¹⁷.

Construir una obra a partir de materiales ajenos es pues un gesto artístico..., que luego Duchamp convertirá en inartístico: los cubistas al menos tenían una voluntad de composición a partir de los materiales apropiados, no se limitaban a exhibirlos bajo su firma. Un gesto que desafía «el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad»¹⁸. Traigamos esta idea a nuestro terreno: la apropiación violenta la noción de que el documentalista debe hacer una represen-

¹⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pág. 140 [orig. 1974].

¹⁸ *Ibid.*

tación inmediata de la realidad, observando la misma a partir de una actitud personal revestida de una cierta ética (una actitud que, en su caso, se supone que debe ser objetiva, no subjetiva como en el terreno artístico). Nada de este trabajo de observación y creación de imágenes propias y de imágenes nuevas parece hacerse evidente en el cine de compilación, que trabaja con materiales de archivo, un material que no sólo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al documentalista que se apresta a utilizarlo. Ello le coloca en una situación muy distinta respecto a los elementos que maneja: una situación natural de control y manipulación. Muchas películas tratan de mantener al mínimo la utilización de un material tan delicado.

Nos interesa menos aquí, pese a estar muy de actualidad el debate sobre la piratería, la cuestión de la legalidad o presunta ilegalidad del acto de apropiación en función de las leyes de la propiedad intelectual. A menudo lo que está en juego precisamente es una reacción contra la propiedad corporativa o institucional de los medios que almacenan, monopolizan y controlan la circulación de los documentos audiovisuales de nuestro tiempo: en este sentido, por ejemplo, la apropiación por parte de *hackers* mediáticos, como el grupo EBN, de imágenes de noticieros televisivos equivale a un movimiento de resistencia contra el monopolio informativo. En cuanto a los archivos de imágenes propiamente dichos, la fuente tradicional *legal* de la que se han nutrido los compiladores, resulta intrigante la idea de Allan Sekula de que un archivo sirve para «liberar el significado»¹⁹ de los elementos que almacena al permitir que vuelvan a utilizarse para generar nuevos significados. Visto así, un archivo ofrece un repertorio *léxico* de elementos, a la espera de que alguien construya nuevas combinaciones gramaticales y semánticas con ellos. Pero incluso esta provocativa noción ha quedado superada por la actual proliferación de documentos audiovisuales extramuros de los archivos y por el fácil acceso a la tecnología que permite copiarlos. Hasta tal punto que algunos estudiosos sugieren que se ha producido un cambio epistemológico en el concepto mismo de apropiación, pasándose de una cultura analógica de intertextualidad y palimpsesto a una cultura digital presidida por el *sampling* como modelo de práctica estética.

Queda por último la cuestión del tipo de material apropiado. El cine de compilación tradicional se nutría sobre todo de actualidades,

¹⁹ Allan Sekula, «Reading an Archive», en Brian Wallis (ed.), *Blasted Allegories*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1987.

los primeros noticieros, y otras filmaciones de carácter principalmente histórico; y Jay Leyda alertaba con vehemencia contra un posible *mal uso* del formato, que consistiría en mezclar material documental y de ficción sin marcar la diferencia. Es evidente que la denuncia de Leyda no se sostiene para muchos cineastas de no ficción actuales como Alan Berliner o Michael Moore que utilizan sin pudor lo que Noël Burch llamaría «dialéctica de materiales». Pero desde mucho antes que ellos el cine de compilación —y no digamos el *found footage*— ha encontrado una mina en el saqueo de películas de propaganda institucional y militar, el cine industrial, las películas educativas y otros oscuros formatos documentales, así como, desde luego, en el rico patrimonio del cine de ficción.

Una estrategia habitual de la apropiación es poner en evidencia un determinado discurso oficial, una vez pasada su fecha de caducidad, por el procedimiento de mostrar las filmaciones que lo habían propagado: *The Atomic Cafe* (Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 1982), por citar sólo un ejemplo muy conocido que añadir a los ya citados de Cozarinsky y Chabrol, proponía un montaje hilarante (visto retrospectivamente) de las películas de propaganda con las que una agencia oficial del gobierno americano había tratado de convencer a los ciudadanos de las bondades de la energía atómica... y de su necesidad, en plena guerra fría. De igual modo, pero con una carga de indignación muy superior, la caída de un régimen autoritario ha solido propiciar la apropiación y *desmontaje* de las filmaciones con las que éste había construido su imaginario: la mencionada *Caudillo* de Patino, *Tractora* (Gleb e Igor Alejnikov, 1987), *Temetés (Funerales)*, Andrés Sólyom, 1992), serían algunos ejemplos. Asimismo cineastas como Vincent Monnikendam o la pareja formada por Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian han sometido viejas filmaciones coloniales a un sistemático proceso crítico de re-visión y des-montaje.

Un caso singular es la creciente utilización de filmaciones caseras o *home movies*, que tienen un estatuto estético y discursivo muy distinto al del documental tradicional: el húngaro Péter Förgács ha construido una hermosa serie de compilaciones, *Privát Magyarország (Hungria privada)*, 1988-1997), a partir de películas caseras cedidas por sus paisanos que constituyen, en sus propias palabras, una verdadera arqueología de la vida privada. La declarada búsqueda de Förgács de una «impronta psichistórica», que le permita reconstruir un pasado nacional destruido, se torna una empresa mucho más personal en el grupo de películas que revisa filmaciones de la familia y el pasado del propio cineasta. En estas películas de Jonas Mekas, Su Friedrich, Chick Strand, Michelle



Roger and Me (Michael Moore, 1989).

Citron o Alan Berliner, el material apropiado con el que se trabaja no es algo lejano sino al contrario bien cercano al cineasta que lo utiliza, y el paradigma en juego no es tanto la crítica de sus elementos representacionales (si bien se puede querer poner en evidencia un cierto «relato familiar» que pretendían ofrecer las filmaciones) sino la reflexión del cineasta sobre el paso del tiempo, la recontextualización de la memoria, la muerte de los seres queridos y otras heridas y ausencias inscritas en el material, etc.

MONTAJE

El montaje es la fase central, en todos los sentidos, del cine de compilación. No es un recurso exclusivo de este formato, por supuesto, pero es evidente que tiene un funcionamiento muy distinto al que rige en el cine de ficción (en donde se usa para establecer una continuidad espacial, temporal y causal entre segmentos sucesivos) y, desde luego, en otros modos del cine documental. Al poner en primer término el



Privát Magyarország [Hungria privada] (Péter Forgács, 1988-1997).

montaje como estrategia de construcción y de creación de sentido, el cine de compilación desafía la tradición que el cine se ha dado a sí mismo, y que consiste en suavizar o disimular el carácter de choque que tiene este procedimiento. Siendo un medio esencialmente discontinuo que se construye pegando trozos de procedencia diversa —sean o no obra del mismo equipo de producción, es decir, sean o no apropiados...— el cine, o el llamado MRI (modo de representación institucional), ha tendido a que pasara desapercibida la técnica esencial que lo constituye, cuando en otros medios (de la plástica a, más recientemente, la música electrónica, por ejemplo) el montaje es un recurso expresivo de primer orden, incluso radical. Mientras que cualquier manual de arte considera que las dos grandes aportaciones de la vanguardia del siglo XX habrían sido el *montage* —con «g»— y la abstracción, la institución del cine se ha merecido que se escriban cosas como ésta:

El montaje de imágenes es la técnica operativa básica; no se trata de una técnica artística específica, sino que viene determinada por

el medio. (...) En el marco de una teoría de la vanguardia no interesa la acepción cinematográfica de este concepto²⁰.

El cine de compilación podría verse entonces como una forma que lleva al cine a recuperar el montaje como procedimiento técnico y como principio artístico, pasando del montaje con «j» al *montage* con «g». Y ello no sólo o no sobre todo porque el principio del montaje subraye la fragmentación esencial de que parte el cine (rompiendo el ilusionismo de continuidad que está en la base de su persuasivo efecto diegético), sino por la diferente percepción a que nos obliga de los materiales que lo constituyen (rompiendo la *transparencia* de la imagen y su indicialidad como principal fuente de sentido). Tal y como mencionábamos al principio, el *collage*, como técnica y como principio, entraría en franca oposición con la teoría del realismo cinematográfico formulada entre otros por André Bazin y que se concreta, entre otros rasgos, en un repudio del *montage* por lo que éste conlleva: una ruptura del vínculo entre la imagen y el referente, y una indebida manipulación del juicio que se hace el espectador sobre los eventos representados²¹. La ruptura de la referencialidad y de la presunta objetividad son, por supuesto, mucho más graves si nos salimos del terreno de la ficción, pues forman parte de la empresa misma de representar el mundo sin mediaciones (sin complicar la *relación directa* entre la imagen y el mundo al que ésta se refiere) que sustenta el modelo clásico del cine documental.

El recelo de Bazin evoca otro muy similar, el que sintiera Adorno ante el proyecto de los Pasajes de Benjamin: un proyecto de análisis cultural que «conectaba de manera muy cercana con el montaje», recurso en el que Benjamin veía un fuerte carácter *progresista* por «interromper el contexto en el que se inserta y de ese modo actua(r) contra la ilusión»²². Adorno reaccionaba contra esa dimensión destructiva del montaje e impulsado también por una lectura literal de una famosa frase de Benjamin («Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada para decir, sólo para mostrar») que le llevó a pensar que Benjamin quería limitarse a la «asombrosa presentación de simples hechos»²³, es decir, a yuxtaponer citas visuales y textuales (es decir, fragmentos apropiados) «de modo que la teoría surja de allí sin necesidad

de ser insertada como interpretación»²⁴. En el excelente estudio sobre los Pasajes del que proceden estas citas, Susan Buck-Morris trata de demostrar que, además de apreciar esa dimensión radical de abrir una brecha entre signo y referente, existe en Benjamin el propósito de diseñar una dimensión constructiva del montaje²⁵.

RECONTEXTUALIZACIÓN

Una cosa que construye el montaje, sin necesidad de insertar ninguna otra forma de interpretación, es un nuevo contexto para los fragmentos (re)montados, dándoles así un nuevo sentido; con ello entramos en el tercer momento que hemos señalado de la poética de la compilación. Aquí este formato colisiona de nuevo con el ideal documental de representar el mundo sin mediaciones; algo que ya advirtió el cineasta soviético Pudovkin al comentar la proliferación de compilaciones durante la Segunda Guerra Mundial y deducir la existencia de un nuevo tipo de film documental que ya no era «meramente informativo»:

Se trata del documental de largometraje que utiliza hechos de la realidad viva tal y como los registra la cámara cinematográfica, pero que los une en un montaje con el propósito de comunicar al espectador ciertas ideas, a veces bastante generales y abstractas²⁶.

Esta concepción cuasi-ensayística de Pudovkin del film de compilación insiste en su carácter expresivo, más allá de su función informativa. La forma de lograr ese carácter expresivo es rebasar lo denotativo, es decir, consiste en hacernos ver una imagen histórica más allá de su puro contenido factual, como sugiere el propio Leyda cuando formula el «propósito de una compilación correcta»:

Hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si no los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales²⁷.

²⁰ Burger, *ibid.*, págs. 137-139.

²¹ Cfr. Arthur, *ibid.*, pág. 58.

²² Susan Buck-Morris, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, col. La balsa de la Medusa, 1995, pág. 84 [orig. 1989].

²³ *Ibid.*, pág. 229.

²⁴ *Ibid.*, pág. 91.

²⁵ *Ibid.*, pág. 94.

²⁶ Citado en Leyda, *ibid.*, pág. 65.

²⁷ Leyda, *ibid.*, pág. 45.

La capacidad del *compilation film* para desviar el sentido de los materiales factuales que utiliza no resulta un problema en el ámbito del cine de intencionalidad política, o en el de agitación y propaganda (terrenos en los que floreció precisamente este formato) pero, como decimos, atenta contra el principio de veracidad del documental. En una versión ideológica del efecto Kulechov, cada plano de la realidad no tiene un punto de vista intrínseco, sino que se somete a la perspectiva global del segmento o de la película en que viene insertado: es así como la compilación adquiere un sentido claramente subversivo dentro de la institución documental, de la que por otro lado forma parte con todo el derecho que le depara su larga tradición.

Desde el punto de vista del compilador, Paul Arthur señala dos actitudes respecto al material apropiado para ser recontextualizado. La primera sería la de quienes piensan que, debido a su carácter informativo o inartístico, las filmaciones de noticieros y documentales son un material neutro, un documento puro, «un *metraje en bruto* que no está sobredeterminado a priori sino que adquiere una perspectiva enunciativa solamente a través de la recontextualización»²⁸. Esta ingenua actitud vendría contrarrestada por la visión más politizada del compilador experimental:

Para este grupo, la tarea crucial no es la de combinar fragmentos «puros» y neutrales con el fin de construir nuevos significados desde una perspectiva histórica alternativa, sino la de interrogar o *desviar* los hilos subterráneos de ideología incrustada en los materiales preexistentes. Así, el *collage* de metraje encontrado es por definición una operación dialógica, que enfrenta entre sí a dos o más agentes enunciativos²⁹.

La noción de Bajtin de dialogismo, referida a que todo texto está relacionado con otros textos debe entenderse, en la aplicación que hace de ella Arthur al cine de compilación, no en el sentido habitual de intertextualidad sino en este otro sentido:

La «voz» que organiza un film de *collage* aparece descentrada o dividida entre una traza enunciativa en el metraje original, que abarca rasgos estilísticos y residuos materiales de producción tales como el soporte de la película, la velocidad de filmación y el formato; y una segunda y dominante fuente de conocimiento manifiesta por el

trabajo de *collage* a través del montaje, la aplicación de sonido, nuevos rútilos, etc.³⁰.

Es importante reseñar que la diferencia entre estas dos posturas mencionadas no se reduce al distinto enfoque de la compilación que puedan tener la institución documental y vanguardista. Lo que está en juego es una lectura puramente referencial del contenido de la imagen apropiada frente a otra lectura que considera elementos discursivos y formales, de modo de producción e incluso matéricos, para hacer que el significado *fosilizado* e incrustado en esas imágenes del pasado salga a la superficie. Aquí volvemos a encontrarnos con los Pasajes de Benjamin, un proyecto inacabado pero repleto de nociones que resultarían centrales para una poética de la compilación: el montaje, la imagen dialéctica, la ruina, el ur-fenómeno, el fragmento y la cita, etc. En concreto resulta especialmente fecundo el concepto de alegoría («La alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas»)³¹, desarrollado por Benjamin originalmente en relación al drama barroco alemán, pero que Bürger recupera para su teoría de la vanguardia. Lo alegórico, en efecto, «arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función» y luego «crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos»³².

Esta formulación, a estas alturas, les resultará familiar, pero Bürger la apuntala poco después cuando afirma que el montaje no sería una categoría nueva sino que «más bien es una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría»³³.

El propio Bürger advierte que resulta problemático atribuir un valor semántico permanente a un procedimiento determinado, pues éste puede tener efectos distintos en contextos históricos diferentes³⁴, para evitar caer en un fetichismo del procedimiento. Pero el caso es que la noción emerge de nuevo, no ya en el campo de la vanguardia histórica sino en el del arte posmoderno, en los escritos de Craig Owens y Benjamin Buchloh, que también consideran la apropiación desde el

²⁸ Arthur, *ibid.*, pág. 62.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, pág. 60.

³¹ Citado en Buck-Morris, *ibid.*, pág. 187.

³² Bürger, *ibid.*, pág. 131.

³³ *Ibid.*, pág. 137.

³⁴ *Ibid.*, pág. 142.

punto de vista alegórico. ¿Cuál es la razón de la pervivencia de este concepto? La operación técnica esencial de la alegoría, vaciar un objeto de su significado e insertarle otro nuevo, es inseparable de su dimensión temporal: «la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva»³⁵. De igual modo, la recontextualización del cine de compilación y del cine de metraje encontrado, pese a la brecha que abre entre la imagen y su referente original (o la intención original con que fuera filmada), no equivale a la exterminación de toda referencia histórica, como temen quienes profesan una visión negativa de la apropiación: lo que ocurre es que la distancia temporal que nos separa de los fragmentos apropiados borra su función semántica y los convierte en un objeto históricamente concreto susceptible de un ejercicio de contemplación dialéctica.

CAPÍTULO 3

Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental

MARTA SELVA

Cualquiera puede comprender que no tiene sentido ser realista con respecto al aquí y ahora, no tiene sentido, ningún sentido, y no estamos en el siglo XIX sino en el siglo XX, ahora ya no hay realismo, la vida no es real, no es sincera, es rara y eso es una cuestión totalmente distinta¹.

El arte está por encima de la necesidad y del encararse de la realidad —de ahí lo grave de todo arte realista y la soberbia que arrastra consigo— ¡juega a crearla y la crea virtualmente!².

Las citas precedentes no ocupan aquí el lugar habitualmente destinado a la exhibición erudita. Abren estas líneas con la secreta intención de desarrollar, en sintonía con las ideas que sugieren, una reflexión acerca del desconcierto contemporáneo en relación a lo real y al trabajo que desde éste ha desarrollado una de las líneas de la cinematografía feminista, tanto en lo relativo a los intereses temáticos como a sus propuestas de ruptura formal.

¹ Gertrude Stein, *Guerras que he visto*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.

² María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Biblioteca Ensayo, Ediciones Siruela, 1995.

³⁵ Buck-Morris, *ibíd.*, pág. 189.

El documental feminista es uno de los espacios más creativos del cine de las últimas décadas debido, entre otros aspectos, a la posición que ocupa en el ámbito del reconocimiento y del control industrial, lo que le ha permitido indirectamente desarrollarse en un espacio de libertad deliberadamente aprovechada para conjugar una posición radical de confrontación con los modos de representación hegemónicos, aunque, como veremos, el peaje de invisibilidad que ha pagado ha sido a menudo proporcional a su libertad creativa.

Intentaré en primer lugar describir con brevedad y sobre todo atendiendo a aquellos aspectos que me parecen particularmente esclarecedores, lo que entendemos han sido y significado las aportaciones feministas a los nuevos lenguajes del cine documental.

LA DISCUSIÓN FEMINISTA DE LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN

Los feminismos, desde el abolicionista y sufragista hasta la actual teoría de la diferencia y los posmodernismos, se han constituido en un conjunto de prácticas y análisis que han acogido la diferencia sexual como uno de los parámetros desde los que interrogar al mundo. Desde posiciones que reclaman el derecho paritario, la igualdad o el reconocimiento de la diferencia, el pensamiento feminista, más que enunciar lo que quiere decir ser mujer —en general, si leemos atentamente sus propuestas a lo largo de los años—, enuncia el desconcierto y la discusión respecto a lo que se ha construido como mujer desde el androcentrismo; si bien en algunos casos se ha visto en la necesidad positiva de referir una suerte de universal mujer. Más que la búsqueda de universales, la preocupación se ha centrado en el re-conocer, desde el espacio de la práctica política, lo que contiene el activo *hecho mujer* —negado sistemáticamente por la cultura del patriarcado— y lo que moviliza, en el orden del conocimiento y representación de la realidad, la aparición de este *activo*.

Los feminismos han constituido, desde este paradigma, un conjunto de reflexiones y prácticas que, desestimando el fácil recurso de sumar a los relatos oficiales el *conjunto mujeres*, han propuesto que su circulación sirva para evidenciar la arbitrariedad de los modos androcéntricos en los discursos, mostrar sus parcialidades y resquebrajar los imaginarios y los simbólicos patriarcales. El resultado no podía ser otro que el de la aparición de nuevos procesos, relatos y enunciaciones que devienen a menudo constataciones y evidencias de la precariedad de los modos con los que se ha construido, precisamente, la

noción de realidad. El conjunto de la experiencia femenina, puesta en relación con los paradigmas en torno a los que se organiza el pensamiento de la naturaleza de la organización social, permite que afloren nuevas imágenes sobre el significado de la sexualidad, los tiempos humanos, los trabajos y por derivación el concepto de ciudadanía, poniendo al descubierto, a su vez, el conjunto de tecnologías y dispositivos que resguardan y protegen su invisibilidad, en absoluto natural, sino más bien cultural.

Desde los feminismos se insiste en este hecho y en la necesidad de comprometer sus prácticas en esta doble operación de desenmascaramiento, por un lado, y de nuevas maneras de entender los discursos o construcciones enunciativas, por otro.

La manipulación patriarcal, el discurso articulado desde el androcentrismo, por su parte, ha insistido en la convención de considerar, tanto el *hecho mujer* y el potencial crítico que éste encierra, como cualquier discusión de los modelos femeninos al uso, desde la carencia, promoviendo actitudes de carácter paternalista o asistenciales. Desde la normativa patriarcal, se sigue considerando necesario que el elemento básico que debe presidir el estabilizado y confortable *modelo mujer*, deba estar acompañado por la paralela negación de las potencialidades que el *hecho mujer* genere. Y ello no tan sólo por lo que se propone como transformación de un punto de vista sobre las mujeres, sino por la transformación que de ella se deriva respecto a las formas de relación y conocimiento del mundo, lugar desde donde se explicita su verdadero potencial.

La discusión del *modelo hegemónico mujer*, por parte de quien no se siente representada o representado en la gran ficción patriarcal, se ha considerado más como el síntoma de una *falta* que como la expresión de un mundo nuevo con voluntad de aparecer en lo visible. Y esta idea está en el origen de las formas recurrentes de citación, por no decir de denostación, de los feminismos. Justo a partir de lo que no son, pero por supuesto, justo en lo que conviene que parezca que sean para su fácil manejo y neutralización. Centrándolos en la demanda y en la queja que, como bien sabemos, se asocian a insatisfacción, sumando sus propuestas a una actitud ilegítima que permite garantizar a la postre la indiscusión del modelo o arquetipo viril, objetivo latente en toda falta de comprensión del ideario feminista.

La *falta femenina* como recurso desmovilizador ha sido mil veces enunciada y recurrida, representada como pecado o como acto redentor, como lugar de la ensalación donde poner en práctica la relación protección/dependencia, como caída, como forma patológica de amor

y sexualidad, conceptos entendidos sólo a imagen espejo del deseo masculino —que, dicho sea de paso, desde la perspectiva de la construcción social de los géneros, se ha *descubierto* limitada, torpe y objetualizadora— lugar de la pérdida o del beneficio. En resumidas cuentas, la conceptualización de la *falta*, así entendida, ha sido la gran salvación del patriarcado. El lugar ideal donde parapetarse precisamente para negar la aparición del potencial existente que circula como saber femenino y que, para más *INRI*, no es necesariamente exclusivo de las mujeres.

Dolores Juliano señala: «... existe un sistema informal que, a través de valorizaciones y estigmatizaciones, coloca a cada persona en un lugar dado de la jerarquía social y transforma toda trasgresión en desvalorización, neutralizando así los efectos críticos y transformadores que la trasgresión puede implicar»³.

Estos procesos que insisten en colocar las propuestas de los feminismos (entendidos en su estrecha vinculación con la clase, la opción sexual, la etnia o la movilidad identitaria) justo en el lugar donde no se encuentran, en el lugar de la carencia y la falta, y que mantienen con ello la expresión dependiente de sus propuestas, actúan también en el ámbito del cine feminista, impidiendo frecuentemente su reconocimiento en cuanto a tal. Al negar autoridad a la discusión de los modos de representación hegemónicos, discusión que está en el centro de las prácticas cinematográficas feministas, se pretende invisibilizar la aparición de nuevas realidades y deseos que se expresan precisamente a través de estas prácticas enunciativas.

Por lo tanto, seguir considerando la discusión como la expresión constante de un rosario de quejas, insistir en desvirtuarla, es una forma de forzar que ésta permanezca aislada y reducida a un destino marginal alejado del cambio de paradigma que propone. Mantener en una situación estéril de acción/reacción y, en consecuencia, de dependencia respecto a lo que es objeto de posicionamiento crítico, aquello que en realidad es expresión de autonomía y disidencia, dificulta que su expresión atraviese los prejuicios que tan bien orientan el universal masculino. Los feminismos, considerados así, parecen destinados a disolverse, bien por agotamiento de una insatisfacción no resuelta o bien por efecto de cuatro *regalos* legales que deberían dar por zanjado el debate sobre las reivindicaciones políticas de las mujeres. Lo cierto es que la virulencia de los ataques a los feminismos y el terror social que se or-

ganiza ante cualquier discusión de los universales patriarcales, han generado procesos de estigmatización de las prácticas críticas que intentan negar el potencial necesariamente transformador de la experiencia disidente no patriarcal, intentando que su potencialidad quede reducida a un ámbito de reivindicación limitado.

EL ORDEN PERTURBADO DEL DISCURSO SOBRE LO REAL

Las consecuencias de esta reacción, que frecuentemente han aparecido también de forma implícitamente consensuada por parte de la propia industria del cine en sus distintas modalidades, no han dejado de pasar factura a la expresión filmica feminista, generando en algunos casos su neutralización mediante políticas de producción y de distribución excluyentes. Por este motivo, por una parte observamos, paradójicamente auto-neutralizadas, algunas de las propuestas filmicas feministas que, frente a la magnitud política de los temas que plantean, tendrían en realidad que estar más cercanas a un activismo con intencionalidad performativa y radical, que no a una exposición de naturaleza divulgativa que busque fáciles complicidades en los públicos mediante el uso de modos de representación convencionales, desvirtuando en la mayoría de casos la propia intención analítica que se propone desarrollar. Por la otra, podríamos constatar que los discursos cinematográficos feministas han acabado por tener *sus lugares* de exhibición específicos, como son los grandes centros de arte o museos que desde hace ya unos cuantos años acogen en forma de ciclos, o específicamente, estos materiales, reconociendo su interés propositivo en el orden estético y político. A su lado, los festivales especializados de mujeres, nacidos la mayoría de ellos a mediados de los años setenta, divulgan estas producciones entre un público militante, en un principio, pero cada vez más amplio y diverso en los últimos años.

Estos espacios han ido consolidando su carácter de activismo cultural y político gracias a haber sobrevivido a la constante crítica que, desde una oficialidad cinematográfica que se siente autorizada a aplicar su capacidad sancionadora sobre el valor artístico *objetivable* y sus niveles de calidad, exigía su disolución, partiendo de argumentos tales como su sectarismo, su falta de homologación a los estándares y formatos en general o considerando sus propuestas poco respetuosas con el *hecho* cinematográfico, entendido como modelo indiscutible. Porque esencialmente, en algunos documentales feministas se manifiestan distintas formas de disidencia en relación a lo que desde el cine hege-

³ Dolores Juliano, *La prostitución: el espejo oscuro*, Barcelona, Icaria, 1992.

mónico, inclusive el documental, se sigue considerando como expresión convenida de la realidad y, en consecuencia, la lógica neutralizadora de la institución tradicional considera la ruptura formal que plantean como una imperfección más que como un valor añadido.

Por otra parte, no podemos considerar el documental feminista simplemente como un *ismo* más. Hay que pensarlo desde el potencial transformador que contiene, si asumimos como revelador el conjunto de disidencias que se expresan frente al arquetipo viril universal, protagonista de la historia. Leer de forma diferente la diferencia que expresan estos materiales se revela, por lo tanto, como una de las operaciones imprescindibles que hay que llevar a cabo para llegar al reconocimiento de las propuestas del cine documental creado desde los feminismos. Porque si seguimos leyendo estos materiales teniendo como norte el modelo blindado por las representaciones estandarizadas, no podremos desarrollar la necesaria operación de reconocimiento que optimice su posición fracturante y nos permita llegar a nuevas percepciones de la realidad, que incluyan el desconcierto que genera alejarse de las recurrentes guías hegemónicas.

Por lo dicho hasta ahora ya se puede suponer que, en los trabajos documentales que se analizarán a continuación, no se trata de reconocer simplemente la aparición de *temáticas femeninas*, sino de percibir en ellos lo que de nuevo se esté proponiendo en relación a la concepción de la puesta en escena.

Los feminismos, que como hemos dicho anteriormente, en el fondo han cuestionado los significados *mujer* mediante procesos de deconstrucción de los discursos y operaciones de desesencialización de la construcción identitaria de la feminidad, han planteado a la representación audiovisual nuevos retos que nos parece un lujo desestimar. Por ello, al análisis sobre el documental le conviene un cierto ejercicio de humildad que permita desencajar las piezas que han limitado su lectura desde una perspectiva de género. Sólo si producimos este desencaje y somos capaces de aceptar nuevas experiencias de recepción podremos acceder también a nuevas posibilidades de comprensión participativa del mundo. Comprensión a la que nos acercan algunos trabajos que no pretenden en ningún caso —o para ser sincera, en la mayoría de ellos— irrumpir con nuevos universales, ni blindar sus presupuestos desde una forma de poder similar a la que los modos de representación hegemónicos detentan.

Simone Weil reclamaba para la filosofía y para su práctica, pensar con «la sospecha de que toda voluntad del sistema encubre una falta de sinceridad, una manera de burlar el padecimiento de lo real que el

conocimiento filosófico exige»⁴. No se trata pues de oponer una sistemática nueva a otra ya existente sino de crear un nuevo vínculo con la realidad donde exista lugar para opciones distintas.

Innegablemente, la fractura que supone desenmascarar la existencia de un punto de vista androcéntrico genera una cierta perturbación en tanto desmonta unos referentes que, aunque malos, parecían ordenar y dar sentido a la representación. Pero los beneficios de esta perturbación son, a fin de cuentas, el capital discursivo que las realizadoras feministas han sabido crear y siguen creando en el terreno del cine documental. Y suyo es el protagonismo, en este genuino y fructífero empeño de explorar hasta límites insospechados los distintos ámbitos de lo real, extrayendo, en forma de duda, interrogación, desconcierto o rotunda afirmación, la sustancia verdadera de las experiencias y la diversidad de las identidades femeninas.

EL CUESTIONAMIENTO DE LA IMAGEN DOCUMENTO

Igual que lo que las prácticas feministas realizan en relación a otros campos del saber establecido, las cineastas han desarrollado un constante ejercicio de puesta en cuestión del estatuto de la imagen documental, no sólo en sus elaboraciones teóricas sino también en sus creaciones audiovisuales. Esta es una operación que cruza transversalmente la historia del documental y que ha producido obras de referencia tan importantes como reveladoras de un doble ejercicio: el desmontaje de la lógica convencional del documental cinematográfico y la construcción de otra forma de referir lo real, que incluye tanto el protagonismo de una nueva mirada o punto de vista sobre el mundo, como el reconocimiento de la importancia de los mecanismos de significación de los sistemas de representación propios de la cultura patriarcal, en la percepción e interpretación del mismo.

Dos ejemplos de este tipo de trabajo son los de Connie Field y Greta Schiller, en sus respectivos documentales, *The Life And Times of Rosie the Riveter* (1980) y *Paris Was a Woman* (1995). Los dos utilizan como materia prima las imágenes de archivo. En el primer caso, de los documentales de propaganda norteamericana sobre la incorporación masiva de las mujeres a las cadenas de montaje de la industria aeronáutica con motivo de la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. En el segundo, las imágenes provienen de la minuciosa in-

⁴ Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994.

vestigación realizada por Schiller para rescatar documentos visuales sobre la presencia de algunas mujeres ilustres en el París de principios del siglo xx. Pero la aportación significativa de estos dos films es el trabajo de reescritura que realizan a partir del material documental filmado anteriormente. En *The Life And Times of Rosie the Riveter*, los fragmentos de los documentales originales, se contraponen a los testimonios de las mismas mujeres que participaron de ese momento histórico que, desde el presente, reflexionan sobre su propia experiencia y la confrontan con las imágenes y la interpretación oficial de su presencia en puestos de trabajo que anteriormente no habían podido ocupar y de los que fueron desplazadas también masivamente después de la guerra. La estructura del documental permite poner en evidencia las dos caras de esta misma realidad, abre al mismo tiempo un espacio para que las mujeres, que fueron objeto de atención mediática en su momento, sean ahora las que, reflexionando sobre la utilización de su imagen en aquellos momentos, ofrezcan claves de lectura sobre las significaciones provocadas por un uso normativo —performativo— de los lenguajes del documental.

En el caso de *Paris Was a Woman*, lo que consigue Greta Schiller es algo parecido a los resultados de una excavación arqueológica, en la que no sólo se produce el hallazgo de las pruebas que documentan la existencia de otras vidas en otro tiempo y lugar, sino también se interpretan dos aspectos fundamentales para entender el significado de su presencia desde nuestra lectura contemporánea: cuál fue su incidencia en la configuración de nuestra genealogía femenina y qué significado esconde su falta de visibilidad hasta el momento. Efectivamente, Greta Schiller muestra a las claras sus técnicas para localizar los testimonios visuales de cada personaje, escritoras, editoras, periodistas o librerías que coincidieron en la, por aquel entonces, capital mundial de la cultura. Las pone en relación, situando sus trayectos individuales pero también sus encuentros así como sus escenarios y termina cartografiando de nuevo la ciudad de París, espacio urbano singularizado tradicionalmente por lo más monolítico de la cultura androcéntrica, con el fin de construir una nueva imagen, que es a su vez el fruto de los nuevos *topos* creados por la vinculación que la cineasta realiza entre cada mujer y su paso por la ciudad, entre cada mujer y su obra, el texto escrito, la librería abierta, los lugares de encuentro y sus vidas cruzadas.

Por encima del sumo interés histórico de los temas desarrollados, los dos documentales son en sí mismos prácticas modélicas de este ejercicio de disidencia respecto a la hegemonía androcéntrica de la imagen documental. Discusión presente tanto en el punto de partida



Paris Was a Woman (Greta Schiller, 1995).

del discurso como en el tratamiento de los materiales de archivo. Tanto en el diálogo que establecen entre la memoria y las experiencias del presente de las protagonistas, como en la reflexión que proponen sobre las convenciones vinculadas a la representación de las mujeres en el cine documental, reflexión que se extiende también a los efectos normativos de esta representación sobre el imaginario colectivo. Por otro lado, los dos trabajos, son asimismo modélicos porque a través de los respectivos tratamientos dan forma a algo que la cultura feminista está visibilizando desde hace tiempo: la autoridad de las experiencias femeninas y la necesidad de reconocerlas como fuentes de información y documentación.

Un ejercicio parecido al que se plantea en los dos trabajos citados es el que realiza la directora Carole Roussopoulos en su film *Debout! Une histoire du mouvement de libération des femmes, 1970-1980* (1999). Se trata de una magnífica recuperación de un tipo de material totalmente periférico al del cine militante que empezó a aparecer en el formato documental en los años sesenta. Recoge con mimo y también ternura de arqueóloga, aunque el origen de sus materiales no sea tan lejano en el tiempo como los de Greta Schiller, imágenes de las primeras manifestaciones a favor del aborto, los primeros encuentros entre el incipiente movimiento feminista y las también incipientes plataformas de

prostitutas, las primeras manifestaciones públicas de las lesbianas, las primeras asambleas feministas. Este material lo contrapone a una mirada sustantiva y personal de algunas de las más importantes líderes del movimiento de mujeres que dan cuenta, a partir de su presente, de sus experiencias de controversia, de sus cambios más íntimos, construyendo un ejemplar ejercicio de memoria histórica que incluye una relectura de la misma. Lo más interesante de este documental es, en primer lugar, la opción totalmente disidente respecto a los usos del documento histórico que rehuye toda posición de orden y certificación. Dando un valor a las imágenes cercano al que tienen en el álbum familiar, forma de percibir toda imagen de cualquier episodio para el grupo humano que lo vivió, o para quien participó indirectamente de los hechos que refiere, Roussopoulos permite una participación desafectada de los episodios que de una manera más continuada marcaron gran parte de las transformaciones sociales del siglo XX, como son el reconocimiento de la gestión del propio cuerpo por parte de las mujeres en relación a la sexualidad, a la reproducción, al trabajo y a la autonomía intelectual. La directora, que trabaja con materiales de archivo y también con materiales generados de nuevo a partir de entrevistas, rehuye en todo momento concebir esta visita al pasado desde el sensacionalismo descarnado con el que fueron tratadas a veces estas luchas por parte de los medios de comunicación y busca, en una continua indagación visible en la construcción misma del filme, los escenarios de fractura reveladores de la trascendencia no reconocida de los hechos. En las entrevistas, mediante la relación que establece con los documentos visuales que trata, la directora consigue revelar significantes nuevos desde los que leer las aportaciones y trascendencias de unas luchas que, aunque lentamente, han conseguido promover cambios paradigmáticos del modo de *ser mujeres* en abierta discusión con el modelo androcéntrico. Tal como propone Hannah Arendt, cuando dice que la revolución no debe entenderse como una aceleración de la historia sino como un parón del devenir autocomplaciente de las estructuras de los sistemas, el film reconoce y posiciona efectivamente al movimiento de mujeres en el lugar periférico en el que se hallaba, tanto el ámbito político como intelectual, sin necesidad de hagiografiar los protagonismos, pero, gracias a un acertadísimo trabajo de montaje no alterno, sino cíclico y circular, hace emerger el reconocimiento de la capacidad de irrumpir en el *continuum* androcéntrico desde el lugar donde se fraguan sus premisas. Este reconocimiento implica una subversión de los órdenes comunes de la representación con los que generalmente se han atendido estas transformaciones, abriendo la capacidad de entender la realidad

social como un constructo, como un proceso y no como suma de acontecimientos y mediciones sostenidas por indicadores indiscutidos que para nada contemplan la auténtica causa ni las consecuencias complejas de los procesos que reconocen la experiencia social de los sujetos. El paradigma androcéntrico tiende a contemplar lo diverso como excepción a una regla universal, mientras que la práctica política feminista considera que las excepciones no están ahí para confirmar ninguna regla sino que tienen sentido en sí mismas. El tratamiento que se ofrece en *Debout! Une histoire du mouvement de libération des femmes, 1970-1980* responde a esta propuesta de pensar la historia gracias a la producción de sentido que se formaliza en este caso a partir de su genuina concepción de la gestión del tiempo y de la escena.

EL DOCUMENTAL COMO TRABAJO DE CAMPO SOBRE LA RELACIÓN FEMENINA

Nos detendremos ahora en dos ejemplos centrados en distintas realidades de las mujeres del continente africano, realizados a su vez por dos cineastas europeas. Uno de ellos, filmado por la belga Violaine de Villers, desarrolla, bajo el título *Rwanda-Burundi, paroles contre l'oubli* (1996), una pormenorizada reconstrucción de las luchas entre las etnias tutsi y hutu que se saldaron con más de un millón de muertes y con el desplazamiento forzado de miles de personas que desde entonces viven refugiadas en distintos países. El suyo es, ante todo, un documento que, como refleja su título, tiene por objetivo preservar la memoria de uno de los episodios más crueles de la historia contemporánea que, como la mayoría de los conflictos sociales y bélicos de esta zona geográfica, tiene su origen en la explotación colonialista realizada por las potencias europeas. Existe, por lo tanto, por parte de la directora, una clara voluntad de explicar el origen de los desequilibrios entre las dos poblaciones, la implicación que en ellos tuvieron las negociaciones políticas de la corona belga, que con sus prebendas e influencias benefició a la minoría tutsi por encima de la mayoría hutu y que fue, por lo tanto el germen de cultivo de la hostilidad civil entre los dos grupos que convivían en el mismo territorio. Pero la realizadora, consciente por una parte del gran despliegue mediático realizado sobre el conflicto por medio de las multinacionales de la información, que difundieron por todo el planeta las imágenes del horror y el dolor servidas en todos los telediarios; conocedora también de los efectos insensibilizadores que estas imágenes crean en la audiencia y sabiendo

que este tipo de dictadura comunicativa lo que en el fondo está provocando es la desaparición de la memoria colectiva, opta por una solución radical, usada también otras veces para explicar lo fundamental de otras atrocidades o genocidios semejantes. En coherencia con todo lo dicho, su opción es poner de relieve la palabra, desestimando la utilización de cualquier imagen de las recogidas durante el conflicto por los centenares de reporteros y reporteras desplazados a aquel país. Para ello reúne los testimonios verbales de cinco mujeres, pertenecientes a ambos grupos étnicos, a quienes invita a recordar con todos los detalles que su memoria es capaz de convocar, el desarrollo de los hechos, desde los precedentes hasta su situación presente, en el exilio europeo. Éstas, confrontadas a su pasado, explican, en larguísima primeros planos, su experiencia, muestran las imágenes de sus familiares desaparecidos, fotografías que contrastan con el anonimato de las masas de cuerpos destrozados o de las largas colas de refugiados reproducidas como lugares comunes en todos los medios de comunicación. Las mujeres de este documental son personajes investidos de toda la autoridad, que expresan sus puntos de vista, a veces opuestos, sobre una misma realidad, que hablan del pasado cruel al que se vieron confrontadas pero que están buscando también nuevos valores para ellas y para sus hijos e hijas que les permitan seguir viviendo y conviviendo con las del otro grupo, lejos de las hostilidades históricas. Así, con la fuerza de sus palabras, el documental se erige como uno de los ejemplos más logrados de superar la estrecha y tópica visión que la cultura audiovisual ha impuesto sobre el continente africano. Su elocuencia revierte no sólo en más información sobre algo que sólo conocíamos superficial y tendenciosamente, actúa también como lección para recordarnos la necesidad de revisar nuestro papel de cómplices cuando, mediante los impulsos emocionales, perdemos de vista la necesaria comprensión que exige cualquier aproximación a otra realidad e insinúa asimismo que el dolor humano exige el más alto respeto, incluso la renuncia a traducirlo en imágenes. Por otra parte, el trabajo de Violaine de Villers, contiene el valor de situarse en uno de los trayectos que los feminismos han trazado en las últimas décadas. Colocando en el centro las palabras de las cinco mujeres, realiza un ejercicio de historia oral presidido por el punto de vista femenino, el que tradicionalmente no había ni protagonizado las crónicas ni había sido sujeto de la enunciación, tanto en la historiografía como también en el cine documental. Por lo tanto participa totalmente de la construcción de una nueva cultura en la que, como hemos dicho, lo androcéntrico es rebatido o sustituido por los discursos alternativos creados por los feminismos. Por otro lado, si tenemos en cuenta la identidad

de la realizadora, podemos considerar también el film como una forma de hurgar en su propia historia, como un ejercicio de encuentro, a través de las palabras de otras, con la memoria de su propia nación, de la que la cineasta ha heredado un pasado de país explotador y creador, por lo tanto, de desequilibrios e injusticias. Visto así, *Rwanda-Burundi, paroles contre l'oubli* es también un ejercicio de autoanálisis honesto y valiente que, sin caer en la impostura, podemos considerar como modelo de compromiso político y de complicidad femenina.

El segundo documental al que nos referíamos, *Die Macht des Lachens* (1993), es un trabajo firmado por la antropóloga alemana Ulla Felds, que describe la aproximación que esta investigadora hizo a una comunidad de Gambia, centrando su atención en los mecanismos que en ella tienen las mujeres para compartir su saber, influir en el devenir de su comunidad y, tal como indica el título del film, compartir *la fuerza de la risa*, poder que, cual gorgonas, les sirve de terapia colectiva y a la vez de mecanismo trasgresor, mediante el que consiguen el respeto y la autoridad que los hombres de su tribu no permiten. El viaje que hace la realizadora viene a ser la otra cara del tradicional documental sobre pueblos y costumbres exóticas, teñido de una mirada eurocéntrica y prepotente que, en el mejor de los casos, observa lo distinto, el otro o la otra con quien se enfrenta, desde los presupuestos más inmovilistas y con los prejuicios de la cultura y la práctica colonial. En cambio, el trabajo de Felds documenta un proceso totalmente diferente, puesto que lo que se hace más patente en él es el encuentro entre la cineasta y una realidad, lejana, distinta, donde siente con perplejidad lo ajeno y en la que la realizadora se esfuerza con éxito en determinar y comunicar qué es lo que le separa de esas mujeres en el mismo acto de describir a la vez cuáles son sus mecanismos de resistencia o de control social en relación a su comunidad. En la mejor línea de la práctica antropológica contemporánea, se acerca a su objeto de estudio sabiendo que su observación estará sujeta a determinados filtros culturales y que, por lo tanto, las verdades que descubra deberán provenir de una doble dinámica, la de interrogar a la realidad que se le revela y, a continuación, interrogarse a sí misma en relación a este descubrimiento. Esta es de nuevo una muestra de lo fructífero del trabajo de este feminismo cinematográfico que, en sintonía con las mejores resoluciones del pensamiento de la diferencia, nos ha aportado un conjunto de obras que, como ésta y algunas más, cercanas a los mismos planteamientos, pensamos en Ivonne Reiner y Trinh T. Minh-Ha especialmente que la extensión de este texto no nos permiten analizar, introducen los signos de una nueva forma de mirar e interpretar el mundo en la práctica documentalista.



Performing the Border (Ursula Biemann, 2002).



Remote Sensing (Ursula Biemann, 1999).

EL IMPACTO DE GÉNERO DE LA EXPLOTACIÓN CAPITALISTA

De otra consideración parte el material de Ursula Biemann, *Remote Sensing* (1999) o *Performing the Border* (2002) en el que la imagen, en tanto icono fijado, y su estatuto de verdad, se cuestionan como parte de una indagación en torno a la explotación y la violencia sexual contra las mujeres. En el primer caso, Biemann analiza, en un espacio de frontera como el de Ciudad Juárez, la connivencia cultural y la participación cómplice de una comunidad en la explotación laboral y sexual de las mujeres practicada en las maquilas textiles, no como accidente o de forma ocasional, sino como práctica sistemática en la creciente sexualización de la economía global. Biemann interroga a la imagen y a los discursos de la industria del entretenimiento para acabar construyendo un versátil ejercicio de enunciación en el que los límites entre verdad y mentira surgidos en los procesos discursivos se revelan cómplices de la violencia y el asesinato de mujeres como resultado de su explotación sexual.

La realizadora, a partir de un trabajo de relación de significados aparentemente dispersos, propone articular una operación de desen-

mascamiento de los mecanismos que desde los media se despliegan en el encubrimiento de las redes de explotación sexual de las mujeres. Los discursos de la pornografía y su circulación industrial en un mundo globalizado posicionan los mandatos de una industria de neo-esclavitud en la que el trabajo sexual debe ser controlado y rigurosamente pautado por las leyes del mercado que organiza, asimismo, el trabajo en el mundo de la industria de las maquilas textiles o electrónicas.

A través de estos dos trabajos Biemann interroga, más que a las economías, a las construcciones culturales que las arrojan. Da así lugar a un interesantísimo ejercicio múltiple de reveladoras operaciones, en el que los significados producidos por la intersección propuesta por un trabajo de yuxtaposición, desvela la relación entre los mecanismos económicos presentes como beneficiarios en los *rankings* de las bolsas. De ellos emerge una necesitada concepción de las personas (hombres y mujeres), como instrumentos, que se deben sentir y estar aisladas para que la violencia funcional, como forma de control político-económico totalmente articulado con los paradigmas de la economía global, pueda instalar su orden. En esta trama, el control sexual de las mujeres se revela más que necesario como lugar donde contrarrestar la práctica en libertad del erotismo relacional, auténtica subversión de los

órdenes totalitarios. Frente a ello, la pornografía y la esclavitud sexual de las mujeres permite una regulación de la sexualidad que, como ya indicaba Michel Foucault, está en la base de todo dominio. Así pues, con su propuesta de establecer una relación entre el estatuto de la imagen audiovisual y su funcionalidad normativizadora/encubridora de los imaginarios sociales, Ursula Biemann desenmascara la complicidad entre el poder patriarcal y la economía sexual de los cuerpos de las mujeres, alianza que pocas veces hemos visto planteada de una manera tan categórica.

CHANTAL AKERMAN: TERRITORIOS LÍMITE

A modo de cierre y conscientes de que la exploración que desde estas páginas hacemos del conjunto de trabajos propuestos por la práctica documental feminista dista de ser completa y exhaustiva, quisiéramos dedicar estas líneas finales al trabajo desarrollado por una de las más representativas realizadoras contemporáneas de la práctica documental: Chantal Akerman. Esta cineasta ha desarrollado en los últimos años diversos y monumentales trabajos de aproximación a realidades geográficas distintas atendiendo a su propia experiencia como realizadora y como mujer confrontada explícitamente a la complejidad de los espacios y culturas en los que inscribe su trabajo.

Tanto en *D'est* (1993), como en *Sud* (1999) o en *De l'autre côté* (2002), el registro visual al que somete al territorio y las personas que lo habitan permite una suerte de construcción de la extrañeza, que recupera una majestuosa relación de respeto frente a lo que se visita y a la incompreensión que esta aproximación embarga. En su registro de lo real se empeña en subrayar su posición atónita o sorprendida, y por este motivo inscribe en su quehacer los tiempos necesarios donde proyectar una mirada que no es la nuestra pero que podría serlo, si nos animara en un viaje real la voluntad de recordar lo que vamos pensando sobre lo que vamos percibiendo. Akerman construye una suerte de imagen-pensamiento a través de un elongado concepto de los planos, ya sean estos estáticos o en movimiento. Imagen-pensamiento que parece detenerse antes de precipitarse hacia otro plano, tratando el concepto de tiempo como agente de productividad que activa su significado real cuando respeta la duración temporal asignada a la presencia, en los límites de esta unidad espacio-temporal, de las cosas, los espacios, las personas y lo que esos mismos espacios, personas y cosas reclaman para poder revelarse en su intimidad.



Chantal Akerman.

El trabajo con el tiempo, con la paciencia, haciendo del registro mismo el espacio de enunciación significante y relegando el montaje hacia territorios mucho más secundarios, son las características que más explícitamente se reconocen en el trabajo de esta directora. El Este que emerge de su film es un Este dispuesto a ser pensado, que no viene predeterminado de antemano y en el cual la evaluación relacional que se nos propone establecer en un espacio seleccionado en su síntesis, nos vendrá a través del ejercicio de lectura y participación intelectual. No se trata de la búsqueda de una confirmación apriorística en el registro de unas imágenes tan exploradas y explotadas por los medios de comunicación, sino de un viaje explorador de nuestra conciencia

del Oeste, que al final del film viaja en un mayúsculo y agotador travelling por las vías de un tranvía de lentitud exasperante ante un tiempo inclemente, indicador del frío y las bajísimas temperaturas, en silencio, en medio de una noche tan despoblada como poco iluminada. Y el film de tres horas, que se ha parado en múltiples ventanas, ha estado en las estepas solitarias, en las fiestas veraniegas en los dormitorios y salitas de estar de muchos apartamentos, que ha seguido el recorrido a paso de pajarito de mujeres mayores, bolsa de plástico en ristre, nos deja con la proposición hecha y sus interrogantes enunciados sin pretender esconder su parcialidad y selección arbitraria. Concebido como propuesta nos descubre lo activo de ser espectadoras o espectadores acogiéndonos en un viaje de proporciones claramente extracinematográficas.

Operaciones parecidas desarrolla la directora en sus otros films citados, *Sud* o *De l'autre côté*. En ambos casos la propuesta es también en sí misma una exploración sobre lo extraño, aunque pueda pensarse como conocido. El sur de los Estados Unidos o el territorio fronterizo entre Méjico y los mismos Estados Unidos de América, son aprehendidos por la cámara de Akerman a partir de lo que los espacios revelan en su singular, por personal e intransferible, relación con ella. La inscripción del punto de vista personal, aquí sí mediante la explícita presencia de la voz en off, a diferencia de lo que ocurría en *D'Est*, acompaña no una convencional operación de carácter asertivo o redundante, sino que se suma a la construcción de la propuesta personal que la misma directora realiza, visibilizando, por ejemplo, las preguntas que darán paso a la expresión oral de las personas que entrevista.

En estos dos films la prospección que la cineasta se propone tiene como objeto poner al descubierto las formas en como se produce la experiencia del poder y las consecuencias sobre la actitud vital de las personas que lo sufren de manera dolorosa.

El compromiso con lo político en estos dos films se hace mucho más explícito que en otros de los trabajos de la directora, ya que descubre los mecanismos objeto de crítica sin ningún pudor. Sin embargo, su exploración será también de naturaleza paciente y por tanto totalmente antitética a la modalidad del reportaje televisivo. El linchamiento de un miembro de la comunidad negra del sur de los Estados Unidos en el primero y la continua pérdida de vidas humanas que produce la infranqueable frontera americana en Méjico, en el segundo, son los motivos de una propuesta en la que la investigación temática permeabiliza la propuesta formal hasta dominar su construcción. El trabajo sobre la complejidad como paradigma no patriarcal sitúa a la



Sud (Chantal Akerman, 1999).

directora tras las huellas del ejercicio del poder en las vidas de las personas, indagando sobre todo en la experiencia de las mujeres como mediadoras en la reconstrucción de los daños de este poder. No se trata pues de construir una centralidad nueva de protagonismos y relevancias, sino de reconocer los mecanismos distintos de reacción frente al ejercicio devastador del poder que se pone en marcha en la experiencia femenina y masculina y valorar, asimismo, el rédito en el marco de la reconstrucción social de estas actitudes. En *Sud*, frente a la violencia viril, Akerman coloca la memoria y la palabra reveladora e imposable de una abuela cargada de nietos que, mirando a cámara fijamente, recuerda un pasado de esclavitud y un presente invasivamente injusto y discriminador. Plano fijo frente a un columpio en un porche en el que desgrana, con el hieratismo de los secularmente humillados, el relato hiriente y lúcido de una vida que al mostrarse entre la imagen y la palabra, prende fuego poco a poco a las confortables ideas de progreso y libertad hasta dejarlas reducidas a cenizas. Akerman propone asimismo una participación consciente y elíptica en el sufrimiento, transmitida también por un largo travelling que rememora, en el último plano de este film, el recorrido y el suplicio de un hombre negro víctima de la más cruel de las acciones racistas. Años más tarde, nos reencontramos

al otro lado de la frontera americana con los que quieren escapar de la miseria y topan con el muro y las alambradas instaladas para impedirlo. Violencia contra hombres y mujeres pobres, contra la población negra y chicana, etnias privadas de derechos reales, carne de odio racial agredida por la superioridad blanca y patriarcal. Las imágenes de este territorio de lucha son recogidas por esta cineasta en un ejercicio tan reflexivo como preciso, que es además una de las mejores discusiones que desde una perspectiva crítica se han propuesto últimamente sobre el mundo de la globalización y sus tapaderas.

Los films que hemos citado a lo largo de estas páginas son pues una muestra significativa de la expresión de una forma de documental cinematográfico que, como hemos intentado describir, pone en práctica los contenidos fundamentales de las nuevas formas discursivas surgidas de esta amplia operación de relectura del mundo protagonizada por la expansión del pensamiento feminista. Canalizadas a través de estas propuestas audiovisuales, las ideas discrepantes, radicales y revolucionarias presentes en toda acción o creación suscrita por cualquiera de las expresiones de los feminismos contemporáneos, se convierten en una suerte de tutela visual totalmente adecuada para explicar lo que no puede ser comprendido más que en el acto de mirar, de intentar ver, con otras pautas, el mismo mundo que ha sido interpretado, representado e interiorizado durante tantos siglos según el canon patriarcal. Son, por lo tanto, instrumentos de difusión imprescindibles para acompañar la transformación del imaginario colectivo, tarea implícita en el proceso de descrédito de los modos de ver, impuestos dictatorialmente por la institución patriarcal, al que intentamos incorporar a las nuevas generaciones. Y son, a su vez, valiosos y útiles en tanto que aportaciones específicas, en el proceso de exploración de los nuevos lenguajes que se está realizando desde los ámbitos más radicales de la creación documental, puesto que introducen, como hemos visto, la variante de género, es decir, la inscripción de las coordenadas culturales o sexuales que incorporan y significan la diferencia entre hombres y mujeres en el discurso, tanto detrás de la cámara como delante de la pantalla, aspecto fundamental para atinar cada vez más en la captura e interpretación de los rasgos, constantemente móviles y cambiantes, de los fenómenos sociales que todo cine documental se propone realizar.

CAPÍTULO 4

(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental*

JORDI SÁNCHEZ-NAVARRO

Hace unos años tuve la oportunidad de coordinar un pequeño ciclo y un librito en el marco de Festival de Sitges, donde presentamos una pequeña, pero exhaustiva (dentro de un orden) muestra de lo que decidimos llamar, en aquel momento, *Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Desde entonces, han proliferado nuevos proyectos de cineastas de toda condición, y el interés de teóricos y creadores sobre el tema no ha menguado, sino más bien todo lo contrario. Una muestra: recientemente ha aparecido en el mercado el pequeño pero contundente libro que Antonio Weinrichter ha publicado con el título de *Desvíos de lo real*, subtulado *El cine de no ficción*, en el que incluye un capítulo sobre el fenómeno de los falsos documentales. Hago mención al libro de Weinrichter y a su título porque tanto su trabajo como el nuestro, que ya tiene unos años y que sólo era una primera aproximación al tema, coloca a los textos audiovisuales que llamamos falsos documentales en la cenagosa categoría teórica de la no ficción, en un énfasis a todas luces paradójico, puesto que cuando hablamos de falso

* Este artículo es una revisión del texto «El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo», publicado en el volumen de Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano (eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2001.

documental de lo que hablamos, necesariamente, es de puro cine de ficción. El falso documental nos ayuda a interrogarnos sobre la institución y la semiosis lógica de *lo documental*, alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos, pone de manifiesto el código de lo verosímil y explícita que la historia, y la Historia, se visten con el manto del discurso. Pero sobre todo, nos ponen frente a frente ante la crisis de los géneros de la verdad: de hecho, creemos que, hoy día, debemos enmarcar toda investigación de los falsos documentales en un proyecto más amplio que consista en el estudio de la presencia sistemática e hiperconsciente de la mentira en los medios de comunicación. En este estudio tendrían tanta importancia los falsos documentales que menudean en las pantallas de los festivales de cine, como los *boax* de Internet (recordemos el caso de los gatitos bonsáis: fotografías trucadas de gatos cuya forma se había adaptado a diferentes frascos, que motivaron la airada protesta de los defensores de los animales, pero ninguna reacción de los defensores de la verdad), o los *pranks* de numerosos activistas de la comunicación.

Retrocedamos unos años. Cuando en 1999 se estrenó *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, David Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) muchos comentaristas avisaron de que su éxito era consecuencia directa de la campaña de marketing viral que dos avispados aprendices de cineasta habían lanzado en Internet con la intención de crear un fenómeno masivo previo a la realización del filme. La clave de la acción, todo un prodigio de agitación mediática, era construir un contexto narrativo verosímil que generara expectación no sobre la película, sino sobre los aterradores hechos que exhibía la película, y, lo que era más importante aún, que estas expectativas se transmitieran como un virus, contagiando entusiasmos de forma exponencial. La estrategia viral de los creadores de *El proyecto de la bruja de Blair* se ha perfeccionado en dos direcciones: cada vez son más numerosas las campañas de marketing y publicidad que se planean para expandirse como virus; al mismo tiempo, comienzan a menudear en el World Wide Web alambicadas ficciones que no encontrarían acomodo en la narración tradicional, historias en las que se perturban las estrategias de tiempo, espacio y personajes del discurso narrativo convencional y que demuestran que Internet no es tanto un *nuevo* medio para contar historias, como un medio para contar *nuevas* historias.

Jack Perdue invierte sus días en mantener <www.billgatesisdead.com>, un sitio web dedicado a esclarecer el (falso) asesinato en extrañas circunstancias del Bill Gates, el personaje más odiado y admirado de la corta pero prolija historia de la informática de consumo. En su página,

Perdue desgrana con maniática minuciosidad las múltiples teorías sobre el crimen, objeto de obsesión desde que el documental *Nothing So Strange* (Brian Flemming, 2002) pusiera en solfa las teorías oficiales sobre la muerte del magnate. Desde <www.billgatesisdead.com> puede accederse a clips de *Nothing So Strange*, en los que, con impecable retórica de documental de misterios sin resolver, podemos contemplar imágenes *amateur* nunca vistas del crimen, escrupulosas recreaciones en 3D de varios aspectos oscuros del acontecimiento y declaraciones de algunos destacados miembros de Citizens for Truth, una asociación creada por David James y Debra Meagher con el único objetivo de resolver el crimen y denunciar la pasividad policial al respecto.

En la página de Citizens for Truth (<www.citizensfortruth.org>) pueden consultarse artículos como «Three Killings: An Overview of the December 2 Crime Scenes», escrito por el fiscal Patrick Flaherty, que a su vez contiene cuatro enlaces en los que se ofrecen un cúmulo de pistas arrinconadas en la investigación policial, o como «Alex Hidell: a character assassination», un completo perfil del asesino de Bill Gates. Otro enlace nos lleva a la página de información sobre el primer congreso anual de Citizens for Truth, en la que se detalla el programa de ponencias y mesas redondas, todas ellas, obviamente, monotemáticas. También se puede acceder a «The Garretti Report», el informe de la fiscalía de Los Angeles sobre el asesinato de William H. Gates III. De todo ello se hacen eco en la Dystopian Society (<www.dystopiansociety.com>).

La maraña de páginas que especulan sobre el (insistimos, falso) atentado que acabó con la vida de Bill Gates el 2 de diciembre de 1999 son mucho más que una parodia de las peregrinas denuncias «conspiranoicas» que pueden encontrarse en otros lugares de Internet; son un complejo relato hipertextual, una intrincada red de textos que hace palidecer a los mayores logros de la literatura específica para la red. El cruce de la ética y la estética del falso documental con la autoorganización arborescente propia de Internet ha producido una forma mutante de ficción, en la que el acto de narrar no consiste en ordenar un mundo posible, sino en desordenarlo. El relato es la ruta, una senda incierta y siempre diferente, que el lector traza arbitrariamente en estas indomables apuestas por ofrecer desconocidos placeres a los nuevos públicos del entorno digital; quizá hoy podemos comenzar a hablar de una apertura de tercer grado en el texto artístico, en la que la confusión no es un error de cálculo, sino una demostración de astucia del creador y el mayor estímulo que, como lectores, puede ofrecernos una obra.

¿ACASO NO ESTÁ AHÍ LA VERDAD?

Como ya explicamos en otras páginas, en 1989 el panorama de la televisión estadounidense sufrió una convulsa polémica cuando la cadena ABC ofreció las imágenes de un trueque de documentos altamente secretos entre un diplomático estadounidense y un agente de la KGB. La proverbial discreción de los espías había privado a la cadena de televisión de las imágenes del *auténtico* intercambio delictivo, pero los responsables de la programación no se apocaron y, para remediar la clamorosa ausencia, decidieron escenificar y emitir una dramatización con actores. Implícitamente, la ABC ofrecía las imágenes de los hechos «tal y como ocurrieron». La controversia derivada de tal práctica condujo al presidente de la ABC, Michael Gartner, a los tribunales. Como explica Román Gubern: «Las implicaciones del caso son muy numerosas. En primer lugar, el video incriminado inducía a engaño al telespectador con lo que los semiólogos llaman confusión de géneros, pues atribuía a una puesta en escena ficticia la condición de documento auténtico»¹. Aunque la persona que aparecía en las imágenes era un actor, quien estaba en el lugar de los hechos no podía ser otro que el diplomático Bloch, «y con ello daba por sentada la culpabilidad real del implicado, quien todavía no había sido sentenciado por los tribunales»². Para Gubern, el equívoco era mucho mayor que el que pudiera darse en la prensa escrita, «toda vez que la imagen televisiva está basada en la tecnología fotográfica, a la que nuestra cultura otorga la cualidad autenticadora de notario fiel y veraz de lo que se muestra»³. Con posterioridad a ese escándalo, y cada vez más en los últimos años, se ha visto estimulado, desde ámbitos y frentes diversos, el debate sobre la *mentira* o la *falsedad* en el territorio del documental. Varios periodistas o realizadores han sido públicamente apercibidos, cuando no castigados con sanciones onerosas, por haber *construido* ficciones con el fin de *reconstruir* acontecimientos pretendidamente reales. Otros casos que se citan en los textos que pueden encontrarse sobre la manipulación de la imagen en los medios incluyen el caso del realizador ale-

mán Michael Born, condenado por vender reportajes falsificados, o el de Roger James y Marc de Beufort. Las encendidas controversias derivadas de tan paradójica rasgadura de vestiduras demuestran que por fin se ha asumido, desde las instituciones que configuran los imaginarios, que la verdad no es más que una variable económica sometida a los dictados del mercado. Quedan aún muchas líneas y horas de debate ético en torno a la práctica de la construcción y representación de *verdades* en el cine y la televisión, un debate que, en su anhelo ingenuo de un concepto ideal de realidad, elude muy a menudo dos cuestiones que, por superadas, da cierta vergüenza recordar a estas alturas. La primera es que colocar la cámara para registrar un acontecimiento *siempre* ha equivalido a ficcionalizar ese acontecimiento; la segunda es que de lo que se debería discutir en el pretendido debate no es de la *objetividad* ni de la *utilidad pública de la noticia*, sino de la completa construcción de acontecimientos *noticiales* con el fin de convertirlos en *mercancía* periodística.

Gracias a ese debate, no obstante, el documental ha asumido hoy sin ambages la inexistencia de la objetividad. El documental contemporáneo es ya definitivamente más un ensayo firmado que un simple registro, aunque tal cosa, en realidad, represente escasa novedad. Como explica Henry Breitose:

El autor de documentales siempre ha estado presente implícitamente, lo mismo en la imposición recurrente de la visión personal de Robert Flaherty sobre la relación entre hombre y naturaleza, como la rutina de John Grierson de poner en pantalla a personas comunes y corrientes; ya sea en el interés de Michael Rubbo de hacer explícita la forma en que el cineasta interpreta el mundo real, o incluso en la adopción perpetua de Fred Wiseman de tomas largas y contemplación al estilo Zen⁴.

En cuanto al público, su presencia no es menos determinante que la del realizador: «una tendencia reciente en el documental contemporáneo es la de intentar salvar el espacio entre el Yo y el Otro y hacer experimentos con sujetos que se representan a sí mismos como quisieran ser vistos»⁵. En esta tesitura, cada vez hay más corrientes críticas que cuestionan en bloque la creación documental; así, por ejemplo, ya hay

¹ R. Gubern, «Medios masivos de comunicación y tradiciones artísticas», documento electrónico consultable en <<http://www.mty.itsem.mx/dch/deptos/ri/ri95-801/lecturas/lec220.html>>

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ H. Breitose, «Escenarios de fin de siglo: Nuevas tendencias del cine documental», documento electrónico consultable en <<http://ccc.cnart.mx/memorias/escenarios/memoe11.htm>>

⁵ *Ibid.*

quien ha calificado a los grandes nombres propios del documental social como *ennombrados* (*behalfers*), profesionales de vida acomodada, que hacen películas *en nombre* de los pobres, *en nombre* de los explotados, *en nombre* de los oprimidos. Algunas interpretaciones más críticas han llegado a apuntar que muchos documentalistas son en realidad puros explotadores, «cuya función consiste nada menos que en encauzar los reclamos de justicia a canales políticamente inofensivos»⁶.

EL MOFUMENTAL

Lo que nos ocupa cuando hablamos de falsos documentales no es el problema ético de la mirada que un realizador dirige a una realidad, sino el modo en que se ha construido un *código* de lo verosímil. Por ello diferenciaremos un tipo muy concreto de falso documental —el llamado en inglés *mockumentary* (de *mock*: burla), que bien podríamos traducir como *mofumental* (de documental y mofa)— de documentales falsos, que engañan con la intención de intoxicar, o de las obras por todos conocidas de Buñuel o Flaherty, cuyo recurso a la ficción es parte estratégica de su propuesta. También los diferenciaremos de los docudramas, en los que se utilizan actores, guiones y escenarios con la presunta legitimidad de reconstruir unos acontecimientos ciertos y documentados con profusión por diversos testimonios; y de las evidentes ficciones construidas en un *estilo* documental, como *The War Game* (1965), de Peter Watkins.

La característica fundamental de los *mockumentaries* es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental. En los *mockumentaries* se emprenden osadas investigaciones, los testimonios hablan dirigiéndose a la cámara y el aparato técnico de registro del cine está, aunque manifiestamente presente, a veces en off. Sin embargo, siempre hay algo en el *mockumentary* que se refiere y revela su impostura. Un ejemplo paradigmático es *Zelig*, película de Woody Allen que, desde su estreno en 1983, fue saludada por cierta crítica como un experimento que ensanchaba los límites del cine. Tanto la comedia como el drama eran corsés genéricos que habían quedado pequeños para el cineasta, que, en un osado paso más allá, inventaba un nuevo género: el documental de ficción. El film es la biografía de Leonard Zelig, un ser humano prodigioso cuya capacidad camaleónica de mimetizarse con sus acompañantes le permite alcanzar una absoluta ce-



The War Game (Peter Watkins, 1965).

lebridad. La historia de Zelig se explica mediante la recuperación del metraje de viejos noticiarios, fotos fijas de archivo y de entrevistas recogidas *in situ* a especialistas como Susan Sontag o Bruno Bettelheim, todos ellos *documentos* de total verosimilitud que encierran un secreto: son completas construcciones, son falsos. De una falsedad muy diferente al fraude de la ABC; de una falsedad hiperconsciente. Y obvia, puesto que el protagonista Zelig, presunto ser prodigioso, no es otro que el propio Allen, actor reconocible y reconocido. *Zelig*, a través del inmenso esfuerzo técnico de Allen y su equipo, demuestra la imposibilidad contemporánea de soslayar la manipulación facunda del documental. Con la absoluta verosimilitud de su propuesta, el director va más allá de un recurso cómico —que ya había utilizado en *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), al incluir entrevistas pseudodocumentales— para devenir un ensayo sobre la verdad como construcción retórica.

Unos años antes, Peter Greenaway había realizado un complejo ejercicio autorreferencial con *The Falls* (1980), supuesto documental sobre

⁶ *Ibid.*

noventa y dos de los dieciocho millones de supervivientes de *algo* llamado Violent Unknown Event. Las noventa y dos cápsulas biográficas de los personajes, cuyos apellidos comienzan por las letras FALL, contienen suficientes juegos de palabras y sutiles chistes visuales como para evidenciar en todo momento su extracción ficcional, lo que no obsta para que el film, como el anterior trabajo de Greenaway *Vertical Features Remake* (1978), sea un fecundo juego, no por altamente intelectualizado menos lúdico, sobre la verdad y la representación cinematográfica. La película obtuvo gran éxito y prestigio en circuitos artísticos, con lo que no es absurdo pensar que podría haber sido uno de los detonantes de la abundancia posterior de ficciones con aspecto de documental.

Si *Zelig* representaba la crisis de la credibilidad de los documentales de recuperación y *The Falls* era un brillante ejercicio metalingüístico sobre la argumentación en el film ensayo, antes ya se había puesto el toque de atención sobre la presunta autenticidad del *cinéma vérité*. Un predecesor claro del fenómeno del falso documental —y según Ethan de Seife, el más creíble— es el cortometraje de Mitchell Block *No Lies* (1973). El punto de partida argumental del corto es el banal registro cinematográfico por parte de un estudiante de las actividades de una amiga, banal hasta que la mujer revela que fue violada tiempo atrás. Tras la aparatosa y dramática *confesión*, el cineasta presiona a la mujer para que descubra más detalles sobre la agresión. La incomodidad de la entrevistada va en aumento, y no por el hecho, quizá ya superado, de la violación, sino por la *traumática* presencia de la cámara. La convincente actuación de la actriz Shelby Leverington y la cámara *vérité* hacen que *No Lies* sea extraordinariamente creíble como documental, hasta que el rollo de créditos finales muestra que los participantes son actores y que la película es una ficción. El propio Block apuntó que el tema del film era la agresión que supone la cámara, o más bien la mirada del realizador; en este caso la puesta en crisis no era del procedimiento retórico del documental, sino del propio dispositivo. La pregunta se desprende de una forma obvia: ¿cuáles son los límites en la intrusión de la intimidad en el documental?

En torno al tema de la veracidad de la cámara *vérité* es pertinente citar también el primer film de Jim McBride, *David Holzman's Diary* (1969), debut cuya brillantez ha sido enmascarada por los posteriores films del realizador. La película es el diario filmado de David Holzman, un joven estudiante de cine que con su actitud encarna, de un modo perfecto, los extremos a los que puede llegar la obsesión voyeurística y egocéntrica del realizador cinematográfico. Film de culto entre numerosos cineastas estadounidenses, *David Holzman's Diary*

ha visto prolongado su espíritu en la primera película como realizador del actor Griffin Dunne, *Lisa Picard is Famous* (2000), en la que L. M. Kit Carson vuelve a interpretar, más de treinta años después, a Holzman, junto a varios actores de Hollywood que se interpretan a sí mismos, en lo que bien podría definirse como un falso documental sobre la fama.

A efectos de categorizar, se nos permitirá ya proponer una primera clasificación temática del género que nos ocupa. No entraremos aquí en el modo en que los falsos documentales generan sentido o simulan verosimilitud, puesto que ya se han dado suficientes claves teóricas en las páginas precedentes. Pretendemos, en las que siguen, ofrecer una somera sistematización de posibles núcleos temáticos del falso documental, para llegar, nos tememos, a la conclusión de que los temas del falso documental son los temas del documental. Veamos; los cuatro títulos citados se adscriben a tres argumentos principales: la compilación biográfica —sería el caso del falso biopic *Zelig*—, el cine dentro del cine —*David Holzman's Diary*—, y, de forma general, el modo ensayístico —*The Falls*—. Comencemos por el final y adentremos en la tercera categoría...

COMPILACIÓN Y (RE)REPRESENTACIÓN

Una de las formas privilegiadas del documental entendido como ensayo son las películas de *found footage*, las cuales conforman un vasto corpus de producción audiovisual —casi siempre marginal respecto a las tendencias mayoritarias de la industria— que, a la postre, ha resultado enormemente fecundo en reflexiones sobre la forma y la generación de sentido en el cine. Bajo la expresión *found footage* —que, como han señalado ya diversos críticos, evoca el *object trouvé*—, se agrupa un macrogénero cambiante y de marcos difusos, cuya razón de ser última se halla en la implacable tendencia al reciclaje de los tiempos actuales. Tendencia que, sin dejar de ser relevante en momentos anteriores de la historia del cine, alcanza una magnitud nada despreciable en los actuales, cuando el *stock* de imágenes de existencia previa se ha convertido en un inmenso sumidero de detritus audiovisual del que una cultura con vocación de reciclada se alimenta con voracidad.

Las prácticas del *found footage* agrupan numerosas y variadas operaciones en torno a lo filmico: la propia manipulación física del film —y estamos ahí ante el celuloide como fetiche— cuando ésta es posible; la manipulaciones de imágenes previamente registradas mediante procedimientos ópticos y mecánicos —la optical printer y, hoy, las

herramientas de posproducción digital—, o el remontaje de films. Todas estas operaciones buscan, como explica William C. Wees⁷, la *manipulación* del sentido de los materiales primeros:

No importa si el cineasta conserva la película en su forma original o si la remonta, refilma o revela de nuevo usando técnicas inusitadas: el caso es que siempre nos invita a contemplar la película precisamente como una película encontrada, como imágenes recicladas, y debido a esta característica de autorreferencialidad, el metraje se somete a una lectura más analítica (lo cual no excluye necesariamente una mayor apreciación estética) que la que tenían las secuencias al aparecer en su forma y contexto originales⁸.

Aunque abundan los ejemplos de experimentos de *found footage* centrados en la manipulación hasta el límite de una secuencia o un film previo —suponen estas obras, un, por así decirlo, *trabajo intensivo* sobre una idea, fundamentalmente plástica—, la que parece ser la tendencia que más ha estimulado a los creadores es la yuxtaposición de materiales de fuentes muy diversas para crear montajes en los que se juega de una forma muy productiva con el contexto, (des)contextualizando o (re)contextualizando las imágenes. El vértigo creativo de la propuesta se encuentra en la virtual infinitud de las posibilidades, en la impredecibilidad del resultado final —como explica el cineasta Craig Baldwin: «Puedes tomar la dirección que quieras. Es ésta la naturaleza del *found footage*... me gusta la proliferación y la multiplicación: la apertura, la complejidad y la acumulación de niveles, uno sobre otro y éste sobre otro más»⁹—, esto es lo que hace del documental de compilación, una «operación deconstructora por definición ontológica», «la culminación del ensayo cinematográfico»¹⁰.

Todo es susceptible de ser reutilizado en el documental de compilación: viejos noticiarios cinematográficos, documentales y reportajes de televisión, spots publicitarios, reportajes turísticos y films educativos. Aquello que valida el uso de las diversas fuentes es, precisamente, el hecho de que aparezcan en una pieza de *found footage*. La función de

ese uso es variable: de hecho, hay tantas funciones como cineastas. En documentales como *The Celluloid Closet* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1995) o *The Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 1982), la recopilación de clips de procedencia diversa tiene un criterio fundamentalmente ensayístico, aunque está guiada por principios distintos. En el caso del segundo film, la elección de los fragmentos está realizada en función de su pertinencia en el desarrollo narrativo. La continuidad entre planos no parece excesivamente forzada —aunque el espectador sea consciente en todo momento del origen heterogéneo y disperso de los fragmentos— y genera un desarrollo perfectamente narrativo que inscribe la película en la tradición del documental canónico. Avanzado el metraje, los fragmentos se disponen en un montaje asociativo, del que se desprende sentido, más por acumulación o por conflicto que en virtud de una dinámica narrativa. *The Celluloid Closet*, por contra, discurre desde el comienzo como un film ensayo, al prescindir de la creación de un mundo diegético —como sí hacía *The Atomic Café* al identificar personajes, tiempos y espacios coherentes— y al adoptar el principio de yuxtaponer las imágenes con un criterio conceptual o metafórico.

Mirar las imágenes es mirar la realidad, parecen decirnos los practicantes del *found footage*, cuya intención no es utilizar el metraje como ilustración de una época, ni siquiera del imaginario de una época, sino la de interrogar la representación de la Historia que todo material filmico, documental o no, contiene. *Tribulation 99: Alien Anomalies under America* (1992), del citado Graig Baldwin, es un ejemplo elocuente del modo en que el *found footage* interroga la representación. El film explica, a partir de una variedad de fuentes agotadora, el origen extraterrestre de los líderes revolucionarios (y mesiánicos) de Centro y Sur América y el Caribe. La película demuestra que la CIA es una agencia de control de la actividad extraterrestre y que su acción en el *patio trasero* de los Estados Unidos es la de mantener a raya la eterna conspiración de los habitantes del planeta Quetzatcoalt.

Tribulation 99 da comienzo con un elocuente aviso: «Warning. This film is no fiction. It is the shocking truth about the coming apocalypse and the events that have led up to it.» A continuación se nos anuncia que el film está *reported by* —que *no directed by*— Baldwin. Con fondo de estrellas, dramática música de documental sensacionalista y una apocalíptica cita bíblica, comienza el film, dividido en noventa y nueve capítulos. Los primeros narran la destrucción del planeta Quetzatcoalt —situado en una órbita alrededor del Sol exactamente opuesta a la Tierra—, en el año 1000 antes de nuestra era, y la

⁷ W. C. Wees, «Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica», en *Archivos de la Filmoteca*, 30 de octubre de 1998.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ C. Torreiro, «Basilio Martín Patino: Discurso y manipulación», en Català, Cerdán y Torreiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Festival del cine español de Málaga y Ocho y medio, Libros de cine, 2001.

posterior llegada a nuestro planeta de la elite de ese planeta, finalmente instalada en el interior de la Tierra, que, como era de esperar, es hueco. Desde su refugio, los alienígenas se manifiestan con timidez durante siglos, hasta que las pruebas nucleares de los Estados Unidos despiertan en ellos una rabia asesina. Hasta ese momento, las imágenes que han desfilado por el film son fragmentos de antiguas películas de ciencia ficción y documentales científicos, todas ellas utilizadas para subrayar enfáticamente aquello que la pomposa voz del narrador —el propio Baldwin— anuncia. El argumento del film avanza en delirante crescendo, mientras el narrador explica que los alienígenas de Quetzalcoatl se ven obligados a aparearse con serpientes para sobrevivir —las imágenes que ilustran tales informaciones son serpientes extraídas de documentales y luchadores enmascarados mexicanos.

Mediante nuevas imágenes de películas de ciencia ficción de serie B y fragmentos de documentales sobre asuntos de geología, el siguiente capítulo ofrece un montaje que combina la iconografía de las culturas precolombinas con imágenes de modernos astronautas, a la manera de las peregrinas asociaciones de los *documentales* de Erich Von Danikken. Luego, y mientras el narrador explica que las actividades alienígenas enloquecieron a los insectos de la Tierra, desfilan por la pantalla documentados gráficos sobre los ataques de abejas asesinas a lo largo y ancho de América. Súbitamente, aparece en pantalla una tarántula gigante.

A partir del décimo fragmento, titulado «1949: Fear claims a victim» la ciencia ficción deja paso a la teoría de la conspiración. El triunfo de la revolución de Castro, el asesinato de Kennedy, el golpe de Pinochet se explican a través de las imágenes de documentales etnográficos, publicidad, informativos televisivos y films de ficción, vinculando planos de un modo puramente metafórico: por ejemplo, el ascenso y posterior asesinato de Allende se explica mediante imágenes de un documental sobre electromagnetismo, mientras que el revolucionario Marurice Bishop es igualado, gracias al *efecto Kulechov*, con el vampiro afro Blacula.

En su extática mezcla de una inmensa variedad de fuentes, en su vertiginosa narración subrayada por una inconcebible voz en off, la película de Baldwin es una sátira sin concesiones, incisiva a la vez que hilarante, de la retórica visual y verbal de los medios de masas, además de un brillante (por irónico) análisis de la política estadounidense de Guerra Fría en el continente americano. Como explica William C. Wees,

la película constituye una parodia brillante de la táctica de los medios de comunicación consistente en emplear comentarios solemnes y (aparentemente) objetivos para conseguir que una serie de imágenes inconexas parezcan tener relación entre sí, o ilustren una narración o tesis dominante. Lo que comparte Baldwin con otros cineastas es una especie de McLuhanismo, una postura de distanciamiento y antagonismo que reconoce la omnipresencia de los medios de comunicación, pero que al mismo tiempo está empeñada en revelar su banalidad, su redundancia soporífica y el conformismo ideológico con el cual los medios representan el mundo para un público más o menos dócil¹¹.

A través de sus operaciones de montaje, Baldwin satiriza los medios al mismo tiempo que refleja, sin atisbo de ironía, sus prácticas. Si la televisión, el cine, la radio o, incluso, la prensa utilizan el montaje para otorgar sentido y coherencia formal a las informaciones que presentan,

Baldwin, al igual que Conner y otros muchos cineastas que trabajan con *found footage*, deshace los montajes de los medios de comunicación para volver a componerlos de modo que la estructura del montaje resulte más evidente y su coherencia (y por tanto su pretensión de representar el mundo de forma verídica y objetiva) se vea como más problemática¹².

La retórica de los medios de comunicación y la voracidad icónica de la televisión son los blancos de la crítica de Basilio Martín Patino en su falso documental *La seducción del caos* (1992), producción, precisamente, de TVE que pasó casi inadvertida en su pase y que hoy es ya historia de la televisión. El film de Martín Patino es la presunta biografía del intelectual orgánico Hugo Escribano, cuya figura se glosa a través de cuidadas recreaciones de formatos televisivos —programas en estudio, imágenes de archivo, noticiarios o entrevistas. *La seducción del caos* es un falso documental en tanto recrea materiales informativos *aparentemente* verídicos; su fuerza, no obstante, nace del hecho incontrovertible de que de su manipulación —de su mentira—, se extrae una verdad. Con todo, no conviene, a ciertas edades, pecar de ingenio: *La seducción del caos* no es una crítica a la manipulación televisiva, pues tal cosa no es posible cuando la televisión ni siquiera tiene como

¹¹ W. C. Wees, *op. cit.*

¹² *Ibíd.*

función inducir ideas y conceptos sobre lo real, sino más bien, como afirma Eduardo Subirats, formatear, componer y organizar la realidad y condicionar, configurar o definir nuestra relación con el medio ambiente a partir de su propia estructura técnica inconsciente.

Los medios electrónicos se han convertido en algo más que un sistema de información, de control o de manipulación: constituyen más bien el sistema o los sistemas de nuestro nuevo lenguaje social, de los valores estéticos, cognitivos o éticos interiorizados, mediante los cuales nos comunicamos, captamos la realidad y actuamos sobre ella; los medios constituyen el fundamento mismo de nuestra conciencia y de nuestra construcción de la realidad¹³.

Descartada la crítica candorosa a la manipulación, sólo queda constatar, fríamente, la naturaleza mediadora de la *información* televisiva. «Poniendo en escena un falso telediario, Patino nos muestra la falsedad intrínseca de todo telediario», explica Josep Maria Català a propósito de *La seducción del caos*, para añadir —y sirva esto como corolario—: «Es una posición extrema que tiene la virtud de situar al documental clásico frente a su imagen en el espejo, es decir, ante un nuevo género que se tiende a denominar falso documental, ignorando con ello el oximoron que supone todavía la propuesta»¹⁴.

Similar posición es la que llevó a Miguel Ángel Martín, realizador de Televisión Española, y a Manuel Delgado, antropólogo y pensador multidisciplinar, a poner en escena televisiva, en 1991, un golpe de estado en la URSS, entre cuyos efectos inmediatos podía estar incluso el asesinato del propio Gorbachov. El programa en cuestión era una entrega de la serie *Camaleó* —emitida por TVE en desconexión para Cataluña— y acabó conformando un episodio histórico todavía poco discutido, pero trascendente, habida cuenta del trauma que supuso para sus creadores (y para la propia televisión que lo albergó). A pesar de que el programa narraba un acontecimiento falso —o como mínimo todavía no acontecido, pues como sabe todo el mundo, el golpe de estado sí se produjo más tarde—, el contexto político internacional y la absoluta verosimilitud en la construcción de la pieza ayudaron a que se creara un efecto *Guerra de los mundos* que, finalmente, demostró la credulidad de la clase

periodística barcelonesa y la escasa disposición de la televisión a asumir una reflexión profunda sobre sus propios mecanismos rutinarios de creación de verdad. Tiempo después, Delgado consideraba todavía la experiencia como un «desastre absoluto»: «Porque al final tuve que defender públicamente una mentira: que habíamos hecho aquello para denunciar la manipulación televisiva, cuando era un homenaje a la manipulación televisiva»¹⁵. Irónico homenaje que pretendía acreditar, precisamente, la abrumadora, apabullante capacidad de la televisión para «crear verdad»:

Lo que defendíamos era que, ya que los medios se habían inventado a Gorbachov, no tenía que ser tan problemático asesinarlo. La ironía en este caso era impertinente; no se podía bromear con los telediarios, puesto que su función litúrgica como fuentes de verdad, su función oracular, no podía verse jamás y bajo ningún concepto puesta en entredicho¹⁶.

EN TIERRA DE NADIE

No son pocos los falsos documentales que, en principio, no pretenden poner en solfa la capacidad mediadora de la imagen. Los fantasmas que invocan son otros. Recordemos la citada pieza *No Lies*, cuyo mérito principal era fraguar una reflexión sobre la cámara como arma. El mismo Mitchell Bloch había realizado anteriormente *Rushes*, la historia, cargada de angustia, tensiones y traumas, de un joven que decide filmarse a sí mismo durante la preparación de su propio suicidio. La película también era completamente ficticia, pero ello no le impidió participar en importantes certámenes cinematográficos como corto documental. Las dos películas de Bloch no pretendían pasar por documentos verídicos, pero la lectura que se hizo de ellas escapaba por completo de la intención del cineasta. O quizá no, dada la radical ambigüedad de las propuestas.

Algo parecido ocurrió con *Dadetown* (1996), un film de Russ Hexter que nació de una experiencia frustrada. Hexter pretendía realizar un documental sobre su ciudad natal, situada en el estado de Nueva York, que acababa de ser adquirida por la empresa IBM. Tras varias entrevistas, Hexter llegó a la conclusión de que la venta del pueblo parecía haber supuesto una venta de las conciencias, tal era la displicencia con la

¹³ Eduardo Subirats, *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1997.

¹⁴ J. M. Català, «La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo», en Català, Cerdán y Torreiro (coords.), *op. cit.*

¹⁵ En la revista *Ajoblanco*, núm. 121, septiembre de 1999.

¹⁶ *Ibid.*

que los distantes lugareños se enfrentaban al entrevistador. Forzado por las circunstancias, la estrategia del realizador cambió tajantemente: puesto que los procedimientos ortodoxos del documental no satisfacían los requisitos mínimos, Hexter decidió realizar el film *como si fuera* un documental, pero *añadiendo* todo lo necesario; es decir, todo. El resultado fue una película con tanta apariencia de documental que, allá donde se proyectó, fue considerada como tal.

Y lo mismo podría decirse de títulos como *Gino's Pizza*, de Warren Bass y Steve Finkel (1971) o *BabaKiueria*, de Geoffrey Atherden (1986), películas de ficción que fueron consideradas, en diversos ámbitos y por distintos públicos, magníficos ejemplos de documental etnográfico contemporáneo. *Gino's Pizza* consiste en una larga entrevista a un empleado de una pizzería, italoamericano para más señas, que, mientras ofrece ante la cámara detalles de su vida, añade generosamente a la masa de la pizza un condimento poco normativo: mugrientas colillas de cigarrillos. *BabaKiueria*, presunto título aborigen que en realidad es un juego de palabras basado en la homofonía con *barbacue area* (es decir, zona para barbacoas), es una producción auspiciada por un movimiento de autodeterminación de las comunidades aborígenes australianas, en la que los aborígenes aparecen como colonizadores. Ambas piezas, decíamos, fueron valoradas como espléndidos documentales de gran valor antropológico, cuando en realidad eran inversiones altamente irónicas de las prácticas del cine etnográfico. *No Lies, Rushes, Dadtown, Gino's Pizza* y *BabaKiueria*, con todas sus diferencias de tono e intención, tienen algo en común: ponen de manifiesto la facilidad con la que, hoy, puede parodiarse el documental. Y, complementariamente, ponen de manifiesto la profunda crisis que experimenta el documental contemporáneo. Como afirma Catalá, todos esos falsos documentales, dejando aparte las cuestiones éticas, no dejan de ser necesarios en el panorama actual para poner de manifiesto la magnitud de la crisis,

una crisis tan significativa que lleva al documental no a dejarse seducir por las formas de la ficción, algo a lo que el género no ha sido en absoluto ajeno desde su mismo nacimiento, sino a documentar la mentira, su propia mentira. Y éste es un gesto que el espíritu tradicionalmente documentalista, siempre ansioso de verdad sin ambigüedades, apenas si puede permitirse el lujo de consumir¹⁷.

¹⁷ J. M. Catalá, *op. cit.*

EL «MOCKUMENTARY» COMO PARODIA

Los *mockumentaries* son una forma de asedio amable a un género en apuros. Son, de hecho, la parodia de un género que se contempla como periclitado. No cabe duda de que en nuestros días se producen las condiciones históricas que hacen perfectamente entendible la existencia, incluso la necesidad, de movimientos paródicos del documental. En primer lugar, el código del documental ha llegado a un nivel muy alto de regulación y fijación. Ya vimos cómo una de las grandes armas de *Tribulation 99* era su uso satirizante de la pomposa voz en off de muchos documentales. Por otra parte, la figura del reportero o documentalista, tan engolado como comprometido, que guía al público en un periplo en el que se desvelan verdades incuestionables, ha sido blanco de humoristas como los integrantes del grupo Monthly Python, en conjunto o por separado. En el hilarante *The Rutles: All You Need Is Cash* (Eric Idle, Gary Weis, 1978), programa sobre la ascensión a la fama de un grupo pop de sospechoso parecido con The Beatles, el miembro del grupo Eric Idle interpreta a un periodista arrebatadamente interesado en ofrecer *la verdad*. El paroxístico uso de palabras y expresiones como *verdad*, *en realidad* o *auténtico* por parte del personaje encarnado por Idle es una espléndida parodia de la letanía retórica con la que los medios pretenden certificar que las informaciones que ponen en circulación constituyen *la verdad*.

En segundo lugar, se han producido notables transformaciones en las condiciones sociales o culturales que vieron nacer al discurso documental, por lo que el *mockumentary* puede percibirse, precisamente, por lo que tiene de desplazado respecto de esas condiciones. Además, y en contraste, se produce cierta coexistencia en el tiempo y el espacio sociocultural del documental y el *mockumentary* —ya que en caso contrario no aparecería la necesidad de aplicar el mecanismo y tampoco sería percibido por el receptor. Esta coexistencia puede entenderse prestando atención a falsos documentales como *This Is Spinal Tap* (1984) de Rob Reiner, grotesca epopeya protagonizada por un grupo de rock inexistente, que remeda punto por punto el modelo del documental glorificador tan propio de la industria de la música, el llamado *rockumentary*. *This Is Spinal Tap* podría ser perfectamente contemporáneo a un documental celebratorio —de hecho, el formato está vigente, como medio promocional y como propuesta artística—, y la propia banda Spinal Tap podría haber sido coetánea a cualquier grupo de A.O.R. o

heavy metal de los años 80. Por qué ejecutar entonces la pirueta de inventarse un grupo y montar un falso documental para, al fin, explicar lo mismo que, por ejemplo, un auténtico documental como *The Great Rock'n'Roll Swindle* (Julien Temple, 1980) o una película de ficción como *The Commitments* (Alan Parker, 1991). La respuesta se halla en la extraordinaria capacidad del formato del falso documental para permitir al espectador poner en cuestión lo que está viendo de una forma muy productiva. Casi diez años después de la aparición de *This Is Spinal Tap* apareció, firmado por Nina Blackburn, *Fear of a Black Hat* (1993), un falso documental sobre un grupo de gangsta rap llamado NWH (Niggars With Hats), en el que cada una de las imágenes y personajes remite paródicamente a un referente de la industria del rap. Desde el título, que cita al de un álbum de Public Enemy —esta sí, una de las bandas de hip hop más influyentes de finales de los ochenta y primeros noventa— titulado *Fear of a Black Planet*, hasta los nombres de los componentes de NWH —Tone Def, Tasty Taste o Ice Cold— que satirizan los pomposos alias de las estrellas del género. Tanto *This Is Spinal Tap* como *Fear of a Black Hat* demuestran que, en materia de falsos documentales, lo más fácil de parodiar es aquello que, en la realidad, ya parece una autoparodia —el heavy metal, el gangsta rap...

El impulsor principal de *This Is Spinal Tap*, el actor y director Christopher Guest, ha regresado al formato en dos ocasiones: en *Waiting for Guffman* (1996), el relato de la elaboración de un montaje teatral en un pueblo de Missouri y *Best in Show* (2000) —estrenada en España como *Very Important Perros*— un retrato casi alucinado de Estados Unidos a través de sus concursos de belleza canina. Ambas películas adoptan, como *This Is Spinal Tap*, formas y estrategias del documental, aunque en ningún momento pueden pasar por tal cosa, puesto que los actores que los interpretan son suficientemente conocidos —lo mismo ocurre con *Drop Dead Gorgeous* (1999), un *mockumentary* dirigido por Michael Patrick Jann, sobre un concurso de belleza en Minnesota, cuyas protagonistas son las muy reconocibles actrices Denise Richards y Kirsten Dunst. Aun así, no hay que desdeñar la capacidad reveladora de esas evidentes ficciones con verosimilitud de documental, pues demuestran que el *mockumentary* es, como toda parodia, un ejercicio crítico, tanto en el sentido de lectura, de descodificación, como en el de valoración, en una doble dimensión que, por una parte, establece los rasgos característicos del lenguaje fosilizado y nos hace conscientes de ellos, y, por otra, lo hace de manera que provoca la aparición de la dimensión humorística del procedimiento. En otras palabras, la parodia del documental permite al espectador cuestionarse por qué cree en el



This Is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984).

documental. El hecho de que el crescendo delirante de las anécdotas y aventuras de la banda Spinal Tap nos haga reconocer inequívocamente que estamos ante un falso documental, pero, sin embargo, el film se nos antoja absolutamente creíble, es lo que permite al espectador poner en cuarentena las certezas de todo documental. Y, de paso, reír a costa del objeto documentado, sea éste una banda de berzotas metales, los dueños de unos perritos o unos pueblerinos redomados convencidos de que pueden llegar a ser estrellas del *off Broadway*.

A veces, la mirada irónica se dirige al propio medio cinematográfico. Ya hemos señalado que el falso documental demuestra una gran capacidad de reflexionar sobre el propio medio. Ejemplo notabilísimo es *La verdadera historia del cine* (*Forgotten Silver*, 1995) de Peter Jackson, deslumbrante constructo metalingüístico levantado sobre las ruinas de la historia del cine. Obra maestra de la arqueología alternativa, *Forgotten Silver* narra la vida de Colin McKenzie, precursor de inmenso talento que, desde la pequeña Nueva Zelanda, se adelantó, a base de una vasta inventiva, a los grandes pioneros consagrados por la historia oficial;



La verdadera historia del cine (*Forgotten Silver*, Peter Jackson, 1995).

la génesis de su gran obra, *Salome*, un trabajo de magnitud comparable a la de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) de David W. Griffith. El film de Jackson, que parece homenajear en primera instancia al *Zelig* de Allen, es una parodia de la clásica película hagiográfica, en la que se usa aparente *found footage* y entrevistas a figuras de la industria cinematográfica como Sam Neill o Leonard Maltin, que corroboran las tesis que Jackson va elaborando a partir de sus hallazgos arqueológicos. A lo largo de la película asistimos, además, a la aventura del propio Jackson y su equipo en busca de la mítica Babilonia construida por McKenzie en un apartado rincón de la jungla neozelandesa.

Forgotten Silver se desarrolla de un modo completamente verosímil: los procesos del documental —y, por tanto, su retórica— son escrupulosamente respetados en su desarrollo. Desde el principio, no obstante, el espectador es consciente de que demasiadas casualidades se están dando cita en el metraje: Jackson acude a la llamada de una antigua vecina, que resulta ser la viuda del cineasta Colin McKenzie. En una limpieza rutinaria, la mujer ha encontrado una latas con restos de películas de su marido. La fortuna quiere que esas latas contengan fragmentos de *Salome*, lo que abre la puerta a una investigación sobre la obra,

de inmenso mérito, de McKenzie. De inmediato, los verosímiles fragmentos de archivo —hilarantes, pero también rigurosos, construcciones realizadas por Jackson— revelan su falsedad por la vía de la exageración: se nos cuenta, por ejemplo, que, en su febril ingenio, McKenzie desarrolló un método para fabricar película a base de clara de huevo —algo que es certificado por un académico entrevistado—; y poco después vemos una noticia en un periódico en la que se informa del robo de dos mil docenas de huevos. El procedimiento paródico está claro: Jackson plantea una premisa relativamente plausible, la certifica mediante una autoridad en la materia y luego muestra, con una elegancia formal poco frecuente en el terreno de lo bufo, la abrumadora cantidad de huevos que haría falta para llevar cabo tan absurda hazaña técnica. El film tiene, también, momentos de intensidad dramática impropios de un *mockumentary*, como la muerte de Maybelle, la primera esposa de McKenzie, fulminada por la extenuación en pleno rodaje; o la muerte del propio cineasta en la guerra civil española, en una escena que remeda la famosa fotografía de 1936 de Robert Capa —no es éste el único referente ilustre: compárese, como se hace de forma explícita en el film, el apaleamiento del payaso Stan con la célebre detención extrema de Rodney King.

En *Guns on the Clackamas* (1995), el francotirador de la animación Bill Plymton propone un juego de cine dentro del cine, que bien podría evaluarse como la confluencia de una sátira al documentalismo —como la contenida en *The Rutles*—, y una elaborada parodia metacineamatográfica a la manera de Jackson. La película comienza narrando los esfuerzos del realizador de documentales Nigel Nado por adentrarse en los vericuetos del rodaje de un western que, según se nos irá desvelando mediante diversos procedimientos, es una destilación quintaesenciada del cine basura. El interés de Nado por el western de James X se revelará muy pronto como algo lógico: él también es un realizador basura; su torpeza y el avance trastabillado de su obra serán el perfecto reflejo del objeto que pretenden documentar. La complejidad, y el enorme interés, de la propuesta de Plymton residen precisamente en ese reflejo de la contaminación del espacio del documental por parte de las características de la cosa documentada. Una lectura crítica ulterior se desprende de *Guns on the Clackamas*, como observó el crítico Jordi Costa:

Plymton aborda un auténtico inventario de desatinos que termina por dibujar un preciso retrato robot de esa entelequia que convenimos en llamar cine basura. Pero no sólo eso: el cineasta arremete



Ocurrió cerca de su casa (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoît Poelvoorde, 1992).



Holocausto caníbal (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1979).

incluso contra esa exégesis crítica del arte abisal que cree detectar hallazgos gramaticales ahí donde, a menudo, no hay nada más que torpeza y confusión¹⁸.

LA REALIDAD COMO ESTILO

En el seno de la posmodernidad se ha considerado muy a menudo que la naturaleza de la parodia ha sufrido notables modificaciones: se ha constatado que el texto paródico ya no ataca al modelo, sino que lo respeta e incluso lo homenajea; que ha perdido buena parte de su fuerza humorística y que su interpretación no es sólo textual, sino que depende en gran medida del desciframiento del lector o espectador. Esta forma contemporánea de parodia, que Fredric Jameson ha llamado

¹⁸ En el catálogo de la sección Seven Chances de Sitges 97, XXX Festival Internacional de Cinema de Catalunya.

pastiche, se enmarcaría, en nuestra opinión, en lo que Jim Collins ha calificado como hiperconsciencia de los mensajes de la comunicación de masas, ya que viene a demostrar una especie de *hiperconocimiento* por parte del texto de su propio estatus cultural, de su función, su historia, y de sus condiciones de circulación y recepción. Esta aproximación teórica sirve para explicar la existencia de falsos documentales como *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoît Poelvoorde, 1992), película con forma de juego de muñecas rusas, aparente documental sobre el rodaje de un documental sobre un asesino en serie. Brillante reflexión, en clave de humor negro, sobre la vocación *snuff* de los medios de comunicación contemporáneos, *C'est arrivé près de chez vous* constituye una sugestiva variación sobre el tema del *mockumentary*. Si films como *Forgotten Silver* o *Guns on the Clackamas* exploraban la verosimilitud de lo paródico hasta los difusos límites de la hipérbole más extrema, esta película explota un verismo edificado sobre un material no ya éticamente reprochable, sino legalmente punible: los documentalistas pronto comienzan a estimular la comisión de los crímenes del asesino e incluso llegan a participar

activamente en uno de los más crueles. Sin embargo, no es éste el peor de sus pecados. Esa calificación habría que reservarla al hecho de que permiten que sea el propio asesino, personaje central del documental, quien indique el modo en que éste debe realizarse. Parafraseando a Thomas de Quincey cabría decir: «Empieza uno animando al criminal, y acaba dejándole decidir cómo hay que rodar.»

La obsesión por la cámara que muestra Heather, la protagonista femenina de *The Blair Witch Project* es un evidente reflejo de la actitud histórica del documentalista comprometido. Pero además, al ser capaz de registrar en vídeo el que es, sin duda, el peor momento de su vida, Heather se erige en epítome del cine contemporáneo, en el que tan frecuentemente se anhela la visibilidad extrema. La premisa argumental de *The Blair Witch Project*, compartida con títulos como *Holocausto cannibal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1979), *The Last Broadcast* (Stefan Avalos, Lance Weiler, 1998) o *Ghostwatch* (Lesley Manning, 1992), es el hallazgo de un metraje que revela una experiencia terrorífica y terminal. El cine se piensa a sí mismo como fuente de verdad revelada, verdad que puede ser restituida mediante la simple proyección. No es extraño que tantos films de terror hayan adoptado el famoso *gimmick* de *Cannibal Holocaust*: la ambigüedad de unas imágenes que se aseguran encontradas —ocioso es recordar que cierta revista española se hizo eco del argumento del film de Ruggero Deodato exponiéndolo como verdad— son la prueba inapelable del horror, un horror que, a su vez, se muestra en todo su esplendor al hacerse imagen. *Last Broadcast*, para muchos un antecedente directo de la famosa película de Sánchez y Myryck, propone que el horror podría anidar en la propia imagen vídeo. Como el crimen del *Blow up, deseo de una mañana de verano* (*Blow up*, 1960) de Michelangelo Antonioni, el horror de *The Last Broadcast* sólo es convocable mediante el aparato técnico. Curiosa paradoja: estas películas muestran a las claras el fetichismo de la verdad, y el modo en que la realidad se impone como estilo, pero apuntan que lo real sólo puede convocarse con la mediación del signo. Son, en el fondo, ejemplos prototípicos de la fe posmoderna en la imagen.

CAPÍTULO 5

Film-ensayo y vanguardia

JOSEP M. CATALA

El ángel es aquello que incesantemente pasa a través de la(s) envoltura(s) o recipiente(s), va de un lugar a otro, volviendo a negociar toda fecha límite, cambiando toda decisión, desbaratando toda repetición

LUCE IRIGARAY

EL MITO DEL REALISMO CINEMATOGRAFICO

Se ha convertido en un lugar común afirmar que el cine nació con vocación documental porque las primeras películas proyectadas públicamente fueron las de los hermanos Lumière, en las que se ofrecían imágenes de la vida cotidiana, extraídas de la realidad sin aparente mediación de ningún tipo. La segunda parte del tópico consiste en adjudicar a Méliès el papel de disidente de esta tendencia fundacional, ya que con sus películas ficticias habría provocado poco menos que una catastrófica escisión en la providencial marcha cinematográfica hacia el realismo. No basta que Bazin hubiera declarado en su día que esta polémica es artificial¹ para que la oposición se desvanezca. Bazin también

¹ André Bazin, «Vida y muerte de la sobreimpresión», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 28.

indicaba, de todas formas, que la fotografía (y el cine como «realización en el tiempo de la objetividad fotográfica») había liberado al arte de la obsesión por la semejanza, lo que para él venía a significar que, de ahí en adelante, la pintura, el arte, podría dedicarse al experimento, mientras que el cine se consagraría a plasmar su relación ideal con la realidad².

La búsqueda de efemérides es siempre peligrosa, sobre todo si éstas dan lugar a mitos fundacionales de los que se desprenden las correspondientes *historias*, es decir, narrativas estancas que se prolongan en el tiempo como dilatación hasta el absurdo de ese germen inicial que es la efeméride. Para evitar este fetichismo metodológico nada mejor que colocar el acontecimiento en su contexto, de manera que su pureza esencial se diluya en una red de implicaciones que constituye, de hecho, la verdadera fábrica del fenómeno, la cual lo acompaña en todas sus futuras manifestaciones, a pesar de que la historiografía oficial se niegue a aceptarlo o sea incapaz de reconocerlo por falta de herramientas conceptuales adecuadas para ello.

Aunque lo que voy a decir constata en el fenómeno cinematográfico la existencia de ese fundamento *documentalista* que intuyeron los partidarios del realismo filmico, ello no quiere decir que haya que darles a éstos toda la razón, ya que su instinto no les lleva, en verdad, más que a una concordancia superficial con un fenómeno del que ignoran sus implicaciones más profundas, implicaciones que una vez puestas de manifiesto desacralizan la supuesta esencia realista del cinematógrafo y la convierten en un síntoma de operaciones sociológicas, estéticas y epistemológicas de mucho mayor calado. El cine, como básica operación *parafotográfica* que es, obtiene su material primigenio directamente de la realidad y en este sentido es, antes que nada, *documental*, pero ello no quiere decir que el fenómeno cinematográfico —conglomerado de estética, industria, espectáculo, narrativa, sociología, etc.— estuviera destinado a ser irreductiblemente documentalista, sino todo lo contrario: el documental como género (o como opción cinematográfica particular, paralela al cine narrativo) nace de una maniobra concreta de interpretación reduccionista de la peculiaridad técnico-ontológica que lo alberga, operación que se desvía con crudeza de aquellos planteamientos netamente estéticos del fenómeno cinematográfico que constituyen el núcleo esencial del fenómeno técnico-ontológico

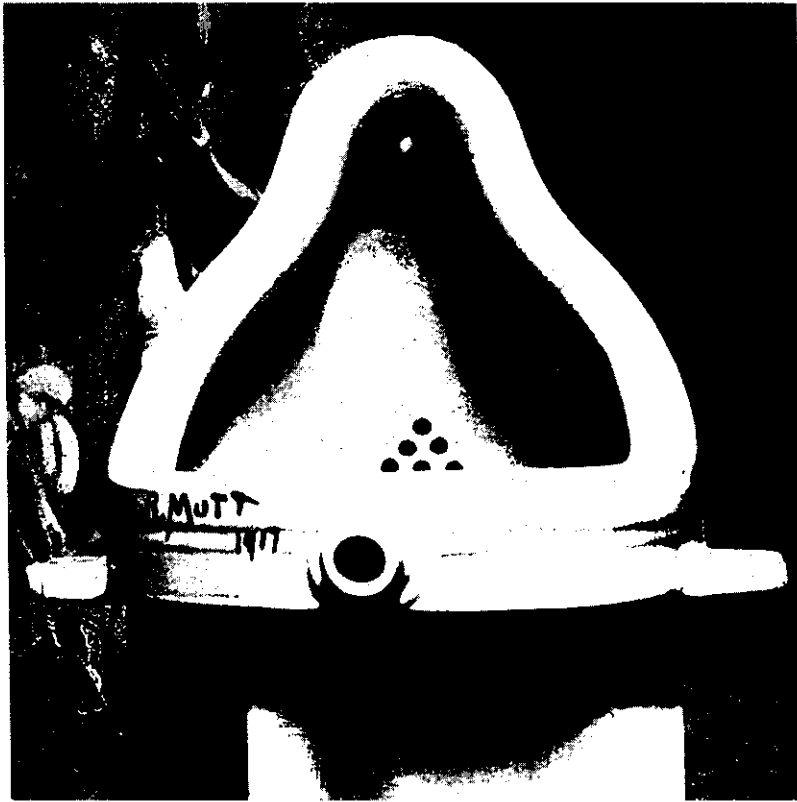
² André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, págs. 13-20.

en cuestión. En resumen: el cine es mucho más que una técnica destinada a «reemplazar el mundo exterior por su doble»³ como demuestra claramente el desarrollo histórico de sus dos corrientes principales, la documental y la narrativa, cuando se observa con detenimiento. Pero es que, además, el propio documental, si hubiera querido ser estrictamente fiel a sus presupuestos mitológicos, según los cuales estaba destinado a plasmar la realidad *tal cual es*, no sólo hubiera tenido que ser anticinematográfico, es decir, antiestético, sino incluso antidocumentalista, puesto que el fenómeno cinematográfico, en su nacimiento, tiene que ver más con los *ready-mades* de Duchamp o con la exhibición del esplendor industrial que se produjo en las sucesivas Exposiciones internacionales de la época, que con las diferentes formas de representación de la realidad en las que se basa el documentalismo sacramental. Si el cine quería ser realista tenía que haberse subido al carro de la vanguardia, que perseguía una visión profunda de la realidad, en lugar de confiar en la esencia del documental que se conformaba con preservar el testimonio de una visión de muy corto alcance.

No cabe duda de que entre 1852, cuando se inaugura en París los almacenes Bon Marché, hasta 1917, en que Duchamp intenta exponer su célebre *Fuente* (recordémoslo: un urinario) en la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, se desarrolló una cultura del objeto, de la conversión del objeto en espectáculo, de la estetización del objeto y, en suma, de la correspondiente objetivación del mundo, que constituye el ámbito donde debe inscribirse, si no el fenómeno cinematográfico en su totalidad (que el cine es muchas cosas a la vez), sí por lo menos sus primeras manifestaciones, ya que el carácter de éstas es más el producto de su contexto que de una determinada esencia del fenómeno.

El objeto, a lo largo del siglo XIX se mitifica, como deja claro Marx en su célebre apartado sobre el fetichismo de la mercancía que abre *El Capital* y como constata tres cuartos de siglo más tarde Benjamin en su estudio sobre el París finisecular, en el que le da a los objetos y a su pre-

³ André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», *op. cit.*, pág. 15. El mismo Bazin ya pone de manifiesto algunas de las contradicciones inherentes a esta perspectiva cuando apunta que «el conflicto del realismo (...) procede de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudo realismo que se satisface con la ilusión de las formas» (Bazin, 1966, pág. 16). Pero hablar de «significación concreta y esencial del mundo» no hace sino introducir nuevos problemas en la ecuación, cuyo resultado hay que buscar más allá de la dicotomía entre la expresión y la mímesis, como este trabajo pretende probar.



Fuente (Marcel Duchamp, 1917.)

sentación el valor de ilustraciones del intercambio social y de sus contradicciones, aclarando así gráficamente las ideas de Marx⁴. El objeto, durante el mismo período, sube a los escenarios teatrales para naturalizarlos, sustituyendo las representaciones pintadas de los mismos que los habían configurado hasta entonces⁵ y escritores como Zola teorizan sobre la conveniencia de esta operación, al tiempo que buscan exteriorizar el drama a través de los elementos más visibles como puede

⁴ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard, 1999.

⁵ Denis Bablet, *Le décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1989.

ser los rostros o los paisajes⁶. En este sentido, debemos recordar las ideas de Béla Balázs sobre la capacidad del cine para mostrar el alma de las cosas: «Una especie de visualización antropomórfica de los objetos, de las cosas inanimadas, permite transformar el mundo entero de la materia inanimada en un cosmos animista y ponerlo de manifiesto como pura expresión»⁷. Más o menos al mismo tiempo Delluc elaboraba su concepto de fotogenia, que Epstein definía precisamente como «cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción filmica»⁸. El panorama se completa con la importancia que la sociología marxista confiere desde un principio al mundo de los objetos, al que eleva a la categoría de segunda naturaleza: «El tipo cultural de una persona es creado por todo su entorno material, justo como el estilo cultural de una sociedad es creado por todas sus construcciones materiales. La relación del individuo y de la colectividad con la Cosa es de lo más importante y fundamental, la más definitiva de las relaciones sociales»⁹.

Todo ello ha sido visto insensatamente como un impulso irrefrenable hacia el realismo¹⁰, un realismo que sería de corte claramente positivista, es decir, objetual, puesto que cuando Comte hablaba de he-

⁶ Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

⁷ Gertrud Koch, «Belá Balázs: The Physiognomy of Things», en *New German Critique*, núm. 40, 1987, pág. 168.

⁸ Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 50. Obviamente, estos términos cada cual los interpretaba como quería. Especialmente la noción de «fotogenia» era un cajón de sastre en el que entraban todo tipo de concepciones idealistas sobre el cine. Mi interés se centra en considerar sintomático el común interés de estas manifestaciones por la revelación del carácter escondido de los objetos: lo que Benjamin denominó «inconsciente óptico», elaborando las propuestas freudianas de la «Psicopatología de la vida cotidiana», obra que se incluye ella misma en esta sintomatología al «objetivar» (sacarlos de contexto y mostrar su significado) comportamientos corrientes que pasaban desapercibidos inmersos en el flujo de la realidad.

⁹ Boris Arvatov, «Everyday Life and the Culture of the Thing», en *October*, núm. 81, 1997, pág. 120.

¹⁰ En palabras de Bazin: «El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos fue en contra de su propia voluntad y sólo porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselo a pesar de sus deseos.» André Bazin, «El mito del cine total», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 25.

chos, en realidad estaba pensando en objetos: «Comte afirma que cualquier proposición que no pueda reducirse a la enunciación de un hecho es una proposición sin sentido. Para el filósofo positivista, todos los ámbitos de la experiencia deben ser un tema objetivable por la ciencia empírica exacta, basada en lo observable»¹¹: es decir, la realidad científica está compuesta por hechos como la realidad social está compuesta por objetos y ambos son igualmente claros, estancos y observables.

Es lo que piensa la época, pero no es necesariamente lo que debemos pensar nosotros, sobre todo después de que Marx y Benjamin nos advirtieran ya hace tiempo sobre la inconveniencia de aceptar la magra concepción positivista, sin por ello desmentir el rasgo esencial del momento, es decir, la *objetivación*, que es algo distinto del puro realismo y sus consecuencias: «así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente»¹². La época se creía, pues, muy objetiva, cuando en realidad era *objetual*. El imaginario del momento estaba siendo colonizado por la imaginación del objeto, pero el objeto era algo más de lo que aparentaba: era en realidad un caballo de Troya. Lo expresa de manera diáfana Heidegger al hablar de la imagen moderna del mundo, que se resume en el hecho de que, en la modernidad, el mundo se ha convertido en imagen: «el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora»¹³. El fenómeno cinematográfico y su presunto realismo ontológico (que, en todo caso, es ontológico-técnico como he dicho) cobra en este marco nuevos significados y con ello se reestructuran sus relaciones con los ámbitos específicos del documental y de la vanguardia, tanto cinematográfica como estética.

DE LA OBJETIVIDAD AL OBJETO

El gesto por el que Marcel Duchamp se arroga la capacidad de decidir la condición artística de determinados objetos utilitarios por el sólo hecho de trasladarlos a una galería de arte, un gesto por el que im-

¹¹ A. Quintana, *op. cit.*, págs. 77-78.

¹² Walter Benjamin *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (1936), pág. 48.

¹³ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995 (1938), pág. 92.

prime carácter estético a cosas tan vulgares como un urinario, una rueda de bicicleta o un porta botellas, no es tan inocente, ni tan absurdo, como parece, sino que, por el contrario, tiene el mérito de hacer visibles las principales peculiaridades de la serie de contradicciones que nos ocupan. Duchamp representa, en el campo estético, el proceso de espectacularización de los objetos que se venía produciendo desde mediados del siglo XIX, al tiempo que inaugura también un nuevo estatus del arte, ligado claramente a los procesos de mercantilización social que había anunciado Marx. Es decir, que Duchamp nos muestra cómo el objeto, la mercancía, se estetiza y cómo la obra de arte se mercantiliza, en una operación dialéctica única, cuyos rasgos no son antitéticos sino complementarios.

Por lo tanto, debemos entender que el acto de los Lumière de proyectar en la pantalla del Grand Café, por ejemplo, una locomotora entrando en la *Gare de La Ciotat* guarda muchas similitudes con lo que ya había sucedido en la Exposición Universal de París de 1878 y que volvió a suceder de forma todavía más espectacular en la de 1889, donde pudo contemplarse «la más fabulosa orquestación de industria y espectáculo que jamás se había concebido»¹⁴, es decir, la presentación en sociedad de los elementos que conforman la nueva realidad industrial, a través de la espectacularización de los mismos. De igual manera, la mirada que impulsa el nacimiento del cine etnográfico por esas fechas guarda muchas similitudes con la inclusión en esos certámenes de elementos y escenas coloniales: «cuando el *Khedive* de Egipto realizó un viaje oficial a la Exposición se hospedó en el pabellón egipcio, decorado como un palacio medieval. Se había convertido en un maniquí vivo postrado para deleite del espectador occidental»¹⁵. No hay mucha distancia entre este espectáculo y la filmación de una mujer wolof confeccionando cerámica por parte de Félix-Louis Regnault en 1895. Es decir, no hay mucha distancia, siempre que obviemos el hecho trascendental de que, en la filmación de Regnault, la mujer wolof se ha convertido en imagen material, *objetiva*, mientras que el *Khedive* no era más que una proto-imagen, un síntoma transitorio. Sin embargo, esto no diferencia esencialmente ambas manifestaciones, como digo, sino

¹⁴ Daniel Canogar, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, pág. 46. Al fin y al cabo, los hermanos Lumière llevaron el cine a la Exposición Universal de París de 1900 en forma de una enorme pantalla que, al tiempo que mostraba una nueva manera de presentar las cosas, se convertía ella misma en un elemento industrial más del espectáculo.

¹⁵ D. Canogar, *op. cit.*, pág. 38.

que redundaba en favor de la fenomenología común que pretendo delimitar: no sólo nos encontramos ante una apoteosis del objeto y de la *objetivación*, sino que la técnica lo convierte todo en objeto, en imagen; objetos y personas por igual. Como dice Morin, «la gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real»¹⁶.

El movimiento que los registros cinematográficos incorporan a sus productos y que no poseían muchas de las muestras estáticas de las Exposiciones o de los grandes almacenes no hace más que preservar, junto con la apariencia, un tiempo particular del objeto, una duración que no es lo suficientemente amplia como para inscribir ese objeto en una narración o para modificar sustancialmente su forma. La locomotora entra una y otra vez a la estación, los obreros salen una y otra vez de la fábrica y la mujer wolof hace girar una y otra vez el torno con el que modela su pote de cerámica, de la misma manera que muchos de los objetos que produce la sociedad industrial poseen como cualidad intrínseca un determinado movimiento que se desarrolla a través de un ciclo temporal cerrado, como por ejemplo una turbina o un molinillo de café. En realidad, estamos todavía ante el tiempo simple de los juguetes ópticos, en el ámbito de la dinámica circular de los zootropos o los fenakistocopios. Panofsky es muy claro, en este sentido: «la base primordial del disfrute de las imágenes en movimiento no era el interés objetivo por algún tema, y mucho menos el interés estético por la presentación de este tema, sino el mero deleite por el hecho de que las cosas parecían moverse, sin importar de qué se tratara»¹⁷.

Nos enfrentamos, pues, a una fetichización de los objetos, los cuales al ser extraídos de su contexto material y simbólico, al ser exhibidos en una vitrina, en un pabellón o en una pantalla de cine, se ven investidos de una especie de aura que es similar a aquella que la obra de arte había perdido, según Benjamin, con el desarrollo de la copia y la desubicación del original de su contexto propio. El arte al ser trasladado, por lo tanto, a los museos y desde allí ser reproducido mecánicamente pierde un aura que el objeto, intrínsecamente confeccionado de manera mecánica, gana al ser elevado a espectáculo, al ser convertido en imagen. De ahí que Duchamp pueda borrar fácilmente la frontera que antes separaba la obra de arte del objeto utilitario. De ahí que los futuristas puedan afirmar consecuentemente que no hay obra de arte cuya

belleza pueda equiparse a un aeroplano, una ametralladora o un automóvil.

El espíritu vanguardista iba mucho más lejos, en sus intenciones, que el credo documental-objetivista que se estaba gestando en los inicios del cinematógrafo, pero al vanguardismo le faltaba el interés que el cine documental experimentaba por la realidad visible, un rasgo ciertamente inédito fuera del ámbito fotográfico cuya prolongación cinematográfica no había que despreciar. Por su parte, el documental se negaba a sí mismo, desde un principio y por sus propios planteamientos, la posibilidad de adquirir las herramientas necesarias para traspasar esa superficie de la realidad a la que mitificaba. Si el cine hubiera sido capaz de sintetizar, desde sus inicios, ambas corrientes, no hubiera sido necesario tanto tiempo para consolidar la forma film-ensayo. Pero, como hemos visto, el imaginario de la época no estaba preparado para dar un salto de esta envergadura y el cine continuó inmerso en la metafísica de la objetividad, incapaz de contemplar la verdadera naturaleza de su obnubilación, de su nexa con el proceso fetichizador del objeto; incapaz, por lo tanto, de reflexionar sobre sí mismo, una facultad que sólo adquiriría más tarde cuando se insinuaran los primeras posibilidades del ensayismo filmico en los límites del documentalismo tradicional.

EL REALISMO EN LA VANGUARDIA Y EN EL DOCUMENTAL

A lo largo de por lo menos la primera mitad del siglo xx, el documental y la vanguardia se constituirán en los dos brazos de una horquilla por entre la que transcurrirá la historia del cine de ficción, entendida, esta historia, como el resultado de una renuncia a seguir cualquiera de los otros dos planteamientos, cada uno de los cuales se atribuye su particular tipo de pureza esencial. El documental se presentará como guardián de la pureza realista, y la vanguardia cinematográfica (íntimamente dependiente de los movimientos vanguardistas en general) como detentadora de una utopía estética no menos pura. Cualquiera de los dos modos se considerará representante además del cine que pudo haber sido y no fue por imposiciones ideológicas, comerciales, etc. Por otra parte, durante mucho tiempo, el documental, será considerado como la vertiente cinematográfica del objetivismo científico, mientras que la vanguardia estará relacionada con planteamientos intuicionistas ligados a aquellas filosofías que, según Lukács, se oponían a la razón. En este sentido, ambas corrientes se enfrentan drásti-

¹⁶ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 23.

¹⁷ Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Picture», en *Three Essays on Style*, Cambridge, The MIT Press, 1995, pág. 93 [trad. esp.: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000].

camente entre sí, pero esta oposición se ve además acrecentada por el hecho de que una corriente se interesaría por la superficie de las cosas, mientras que la otra intentaría penetrar esa superficie para asomarse a un interior más significativo.

Evidentemente, la integridad de estas tres vías no existe más que en la mente, y los manuales de los historiadores especializados, ya que a lo largo del siglo xx lo que se da por el contrario es una continua interacción entre los tres ámbitos, interacción que configura múltiples hibridaciones locales y sobre todo mestizajes a largo plazo: el documental, como se ha repetido en innumerables ocasiones, tiene mucho de narrativo, mientras que el cine narrativo, como también es de sobras conocido, no ha dejado nunca de ceder a la tentación documentalista. Por otro lado, los resultados de la experimentación de las vanguardias han sido asimilados, a corto o largo plazo, tanto por el cine narrativo como por el documental, los cuales, a su vez, han desarrollado su propia actividad experimentadora¹⁸. Finalmente, hay algo aún más revelador, el hecho de que la política haya reunido muchas veces en su seno al cine narrativo, al documental y al vanguardista sin distinguir estilos siquiera.

Estos lugares comunes de la historiografía se revelan mucho más interesantes si los sacamos del ámbito de la discusión sobre el realismo y los colocamos bajo la luz del imaginario del objeto, puesto que, en este caso, tanto el documental como el cine de ficción desvelan su condición primera, la de productores de *objetivaciones*, es decir de imágenes. Y es precisamente en este terreno donde la vanguardia se enfrenta, desde su conciencia estética, con ambas dramaturgias, a las que pretende suplantar mediante una serie de actividades que instaurarían, según las corrientes, una representación o una percepción trascendentales.

La vanguardia, en sus distintas manifestaciones, cinematográficas o no, es la consecuencia más directa de la conversión del mundo en imagen a la que el cine contribuye de forma eminente. Esta conversión su-

¹⁸ Bill Nichols expresa claramente la idea de que las relaciones entre la vanguardia modernista y el documental son mucho más íntimas de lo que se ha pretendido, ya que la forma documental no se desarrollaría plenamente hasta los años veinte, coincidiendo con la eclosión de las vanguardias cinematográficas. Este desarrollo partiría de la confluencia de tres vertientes principales: el realismo fotográfico, la estructura narrativa y la fragmentación modernista. A través de este último apartado, que Nichols considera acertadamente crucial, se establecerían las relaciones más importantes con la vanguardia (Bill Nichols, «Documentary Film and the Modernist Avant-Garde», en *Critical Inquiry*, vol. 27, núm. 4, verano de 2001).

pone un giro estético que, acorde con sus raíces kantianas, suplanta a la ética y se convierte en la característica primordial del arte moderno, con unas consecuencias que se unen a la tendencia hacia la cosificación que caracteriza a la sociedad industrial avanzada. En este sentido, podemos decir que el cine de vanguardia también ha tenido siempre una vocación realista, utópicamente realista, sólo que en lugar de encarar una realidad ajena a los procedimientos técnicos, epistemológicos y estéticos, como pretende hacer el documental, se dedica a jugar directamente con la imagen del mundo, caso del surrealismo, o a buscar una nueva imagen de ese mundo a través de una percepción renovada que, de todas formas, se produce mediante una serie de estrategias de reconversión de las imágenes del mundo, como ocurre principalmente en la vanguardia norteamericana. Así Stan Brakhage nos puede instar a que imaginemos «un ojo no regido por las leyes de la perspectiva hechas por el hombre, un ojo no prejuiciado por la lógica composicional, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que tiene que conocer cada objeto que encuentra en la vida a través de una aventura de la percepción»¹⁹, pretendiendo conducirnos así hacia una nueva forma de visión liberada.

Hay mucho que hablar todavía sobre las consecuencias reales de estas utopías estéticas que desembocan principalmente en los escritos de Clemence Greenberg, donde se pretende expresar la esencia del modernismo. Las ideas del crítico norteamericano delimitan, sin embargo, dos regiones estéticas y epistemológicas que, a pesar de que parecen contiguas y en cierta manera equivalentes, posibilitan sin embargo desarrollos de muy distinta consideración. Por un lado la apología de la superficie y de la materialidad del propio medio, que fundamentará los ejercicios del expresionismo abstracto; por el otro, la intuición de que «la esencia del Modernismo radica en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar esa misma disciplina, no para subvertirla, sino para asentarla más firmemente en su área de competencia»²⁰. El vanguardismo visionario norteamericano, especialmente el representado por Stan Brakhage, se adhiere claramente a la primera propuesta, pero no parece contemplar el verdadero alcance de la segunda, a pesar de que la radical visualización del soporte (y en algunos

¹⁹ Declaraciones recogidas en vídeo por Colin Still en octubre de 1966 e incluidas en la edición en DVD de las obras de Stan Brakhage, *By Bakhage: an anthology*, The Criterion Collection, 2003.

²⁰ Citado en Mark C. Taylor, *The Picture in Question. Mark Tansey & The Ends of Representation*, Chicago, The University Of Chicago Press, 1999, pág. 5.

casos del *aparato*) que acarrear sus prácticas pueda inducir a pensar lo contrario: de hecho, sólo el film-ensayo se plantea utilizar este dispositivo con todas sus consecuencias, después de que el documental autorreflexivo llegue a su característico callejón sin salida. Este paso, que segrega drásticamente las dos tendencias principales del modernismo para penetrar a través de una de ellas en el ámbito inequívocamente posmoderno, requiere, sin embargo, la previa articulación de un privativo retorno a las representaciones, de la misma forma que en pintura el método ensayístico moderno estaría representado por los cuadros de Mark Tansey, que superan la utopía del fin de la representación de Greenberg mediante una búsqueda, obviamente posmoderna, de los *finés de la representación*, para decirlo parafraseando el título del libro que Mark C. Taylor dedica a analizar la obra de este pintor²¹. En el propio cine de vanguardia, los experimentos visuales y sonoros de un Val del Omar significarían, como las películas de Maya Deren, una decantación equivalente hacia lo figurativo que conservaría, no obstante, un apego al onirismo como coartada para las rupturas formales. Pero, como argüiré más adelante, este onirismo ya no es el de los surrealistas, sino que se ha volcado hacia fuera, hacia la metáfora y por lo tanto hacia la plena representación visual que lleva a la esencia del film-ensayo.

Al otro lado del escindido canon de Greenberg quedan las propuestas de Brakhage, parcialmente ligadas a la preocupación por la materialidad del medio pictórico que caracteriza tanto al expresionismo abstracto en general como a las técnicas, focalizadas en Pollock, del *drip* o goteo en particular. Pero esta relación es solamente parcial porque el cine de Brakhage no tiene una voluntad tan directamente anti-representativa como la que expresan las corrientes pictóricas paralelas. Es cierto que el estilo más peculiar de Brakhage parece ser la versión cinematográfica de la pretensión del *drip* de «llamar insistentemente la atención sobre la pintura como pintura»²², pero el hecho de que no podamos encontrar una correlación exacta entre las dos tendencias que nos permita indicar que los films de Brakhage son un intento de *llamar la atención sobre el cine como cine* ya nos advierte de ciertas importantes discrepancias que arrojan sombras sobre las similitudes entre ambas tendencias. En todo caso, podríamos decir que los films de Brakhage pretenden llamar la atención sobre el cine *como pintura*, si no fuera por-

²¹ M. C. Taylor, *op. cit.*

²² Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, página 163.



Short Story of Modernist Painting (Mark Tansey, 1980).

que la finalidad del autor va más allá de este objetivo, aunque sin negarlo del todo. A través de su peculiar materialización de una determinada pictorialidad cinematográfica, Brakhage pretende conducirnos hacia un nuevo tipo de visión, es decir, no tanto hacia una abstracción esencialmente anti-representacional, sino hacia una representación esencialmente distinta.

Las obras de Brakhage lo que nos muestran en realidad no son las aventuras de un acto de visión desprovisto de los magmas socialmente acumulados, es decir, una mirada nueva que está captando el mundo en ese instante, sino que son el espectáculo estético que resulta de una visión de este tipo ya consolidada: «El film lírico (de Brakhage) postula la presencia de un cineasta detrás de la cámara que es el protagonista»

ta en primera persona del film. Las imágenes del film es lo que él ve, filmadas de tal manera que nunca olvidamos su presencia. En el film lírico ya no hay un héroe; por el contrario, la pantalla está llena de movimiento y este movimiento, tanto de la cámara como del montaje, nos transmite la idea de un hombre que mira»²³. El cineasta, pues, nos ofrece las imágenes que resultan de un determinado tipo de mirada, en consonancia con lo dicho por Panofsky en relación al fenómeno cinematográfico en general: «la películas tienen el poder de comunicar experiencias psicológicas proyectando directamente su contenido en la pantalla, sustituyendo, de esta manera, la conciencia de los personajes por el ojo del espectador»²⁴.

Dog Star Man (1965) de Brakhage es el ejemplo perfecto del sentido último de las palabras de Panofsky, a pesar de que éste se refiriera simplemente a las alucinaciones o los sueños que podían aparecer plasmadas en la pantalla en determinadas películas narrativas: al espectador del film de Brakhage se le ofrecería el espectáculo de una conciencia en acción. Se trata, por lo tanto, de una conciencia visualizada. En este sentido, sería cierto lo que afirma Panofsky de que una actividad mental se convierte en una actividad visual y, por lo tanto, los actos de visión del espectador sustituyen a los actos de conciencia de los personajes. Pero el fenómeno es un poco más complejo de lo que parece, ya que lo que le es dado ver al espectador del film no es tanto el movimiento de una conciencia, como el movimiento de una percepción pre-consciente que produce materiales visuales destinados a formar una determinada conciencia, a la vez en la mente del cineasta y en la del espectador que lo sustituye en el momento del visionado. Así se forma, a través de este tipo de films, un punto de vista subjetivo de carácter trascendental que va destinado a anular la distancia entre la realidad mostrada y el espectador, colocando a este espectador *dentro* de la mente del cineasta para hacerle experimentar sus mismas sensaciones, que resultan de la nueva percepción²⁵.

²³ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1934-1978*, Oxford, Oxford University Press, 1979, pág. 142.

²⁴ E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 98.

²⁵ Se ha hablado mucho del básico romanticismo que subyace en estas propuestas, pero debería tenerse en cuenta que este romanticismo consciente está enmarcado por un racionalismo inconsciente que considera a la mente humana como una cámara oscura donde se proyectan las imágenes del mundo externo captado por la retina: de esta manera, el espectador de estos films se convierte en la actualización de ese imposible *ojo de la mente* que debería poder observar, según la idea tradicional del racionalismo y también del empirismo, la imágenes mentales.

La propuesta de Brakhage constituye un salto epistemológico profundo, que surge de desplazar la cámara desde la posición primordialmente objetiva que había ocupado desde siempre a otra situación radicalmente subjetiva. Este giro implica además la anulación de otro movimiento equivalente que se acostumbra a adjudicar a Griffith y por el que la cámara se desprendió de su situación espectral, distanciada de la escena, para penetrar en ésta y generar una mirada fragmentada y relativista. En Brakhage, el montaje ya no puede ser el resultado de este peculiar objetivismo fragmentario de Griffith, sino que se convierte en un dispositivo equivalente a operaciones mentales. No es directamente la realidad la que es fragmentada por miradas sucesivas de una cámara ambulante, sino que se trata del resultado de una percepción que ha regresado a un estado de inocencia pre-consciente capaz de ofrecer los materiales primigenios de una realidad aún en estado virgen. En este sentido, los cortes que separan las imágenes corresponden a estados mentales primarios, a un primer movimiento de la conciencia que inicia la articulación del caos natural. Se trata de un pretendido regreso a aquel estado pre-iconográfico que Panofsky coloca en los prolegómenos desechables de su método de análisis de las imágenes, un estado cuya inmanencia los psicólogos de la Gestalt se esforzaban en rebatir y que corresponde obviamente a la idea empirista relativa a la dispersión de las sensaciones como punto de partida de la semiosis.

LA PARADOJA VANGUARDISTA DE LA OBJETIVIDAD

Si comparamos estos productos de la vanguardia norteamericana con los ejemplos en los que pensaba Panofsky, referentes a la objetivación de sueños y alucinaciones, tendremos claramente diversificadas las dos tendencias principales de la vanguardia cinematográfica. La primera vanguardia cinematográfica, europea, se dedicaría a escenificar el mundo interior, al que los espectadores accederían a distancia. El teórico más importante de la vanguardia norteamericana, P. Adams Sitney, refiriéndose en especial a *Le Sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930) y *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928) indica que «estos films tempranos evocan la cruda cualidad del sueño en sí mismo, no la mediación del soñador»²⁶. Su contemplación, puramente estética, no sería por tanto muy diferente de la contemplación de un cuadro de

²⁶ P. Sitney, *op. cit.*, pág. 18.

Dalí, pongamos por caso. Mientras que, por el contrario, en los movimientos vanguardistas norteamericanos que siguen a los europeos, se produce un giro trascendental hacia la subjetivación de la experiencia, así Maya Deren, hablando de su film *Mesbes of the Afternoon* (1943), afirma que «esta película se refiere a las experiencias íntimas de un individuo. No capta un acontecimiento que pueda ser contemplado por otras personas. Por el contrario, reproduce la forma en que el sub-consciente de un individuo desarrollará, interpretará y elaborará un incidente aparentemente simple y casual hasta convertirlo en una experiencia emocional»²⁷. Existe una sutil pero crucial diferencia entre ambas posturas: en las películas de Buñuel o Cocteau, como en un cuadro de Dalí o de Magritte, se plasman también experiencias íntimas, como íntimos son los sueños, pero se dan como si esas experiencias fueran públicas. El acto cinematográfico es el medio para publicarlas, para ofrecerlas como espectáculo al público: el cine, por lo tanto, representa para el público el espectáculo de los sueños, pero no pretende que el espectador sueñe a la vez que lo hace el film. La vanguardia norteamericana, a partir de Maya Deren, busca por el contrario que el espectador comparta las experiencias subjetivas del personaje-autor. En este sentido, los films de Deren hacen de puente entre ambas tendencias. La misma autora establece el momento del cambio entre una y otra corriente cuando compara *Mesbes of the Afternoon* con su siguiente película *At Land* (1944): mientras que en el primer caso se trataba de una exteriorización del mundo interior hasta el punto de que éste se confundía en el exterior, *At Land* exterioriza, por el contrario, la dinámica escondida del mundo externo. Pone de manifiesto aquello que Juan Benet denominaba, en su novela *En la penumbra*, el revés de la realidad. El aparato cinematográfico, que antes se había destinado a reproducir la fábrica de los sueños, se dedicaría ahora a soñar. Para ello, la cámara tiene que efectuar, como he dicho antes, un giro de ciento ochenta grados, un giro de carácter epistemológico que le llevará a contemplar la realidad desde la subjetividad, es decir, a través de los ojos de una mirada subjetiva que acarrea determinados estados de conciencia²⁸. Este giro, interpretado por los vanguardistas norteamericanos de manera romántica, tiene una serie de importantes implicaciones que no se pondrán realmente de manifiesto hasta mucho más tarde, con el film-ensayo.

²⁷ Citado en P. Sitney, *op. cit.*, pág. 9.

²⁸ Es precisamente en este punto donde se situará más tarde el Lynch de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) y *Mulholland Drive* (2001).

Ahora bien, fijémonos en que la diversidad entre la vanguardia europea y la norteamericana se ajusta también a distintos estilos de pensamiento, puesto que mientras que los norteamericanos, a pesar de su ansia de trascendencia, se amoldan esencialmente al espíritu del empirismo más tradicional, con su fe en una realidad primaria transmitida a la subjetividad a través de sensaciones dispersas, las vanguardias europeas parten de una base más figurativa, simbólica, que coloca la primacía del sentido en la conciencia. Lo interesante es ver cómo esta adherencia a posiciones epistemológicas opuestas origina, en cada una de las posturas estéticas, unos resultados contradictorios, puesto que hace a los vanguardistas europeos más *objetivos*, mientras que a los norteamericanos los convierte en subjetivistas radicales. Todo ello tiene que ver esencialmente con la posición de la cámara dentro de la estructura de su imaginario cinematográfico: es la concepción del punto de vista, representado por la cámara, la que invierte los polos dentro de cada corriente. Para los europeos la subjetividad está en las imágenes, para los norteamericanos se encuentra en el mismo aparato, que sustituye al ojo, aunque lo hace de forma distinta a como lo pensaba Vertov.

EL FACTOR POLÍTICO, DESDE LA VANGUARDIA AL FILM-ENSAYO

Si comparamos estas dos tendencias vanguardistas apuntadas —la europea, substancialmente onirista, y la norteamericana, primordialmente visionaria— con la de otra rama paralela de la vanguardia que podemos denominar política y que se concreta primordialmente en la cinematografía soviética, y en especial en Dziga Vertov, nos damos cuenta de que existe otra posibilidad, más cercana al documental, que considera que es en la misma realidad donde residen las posibilidades de la nueva visión, ya que es en el mundo, en la sociedad moderna, donde se gestan experiencias fragmentarias, de donde surgen multitud de estímulos que llaman la atención del ojo y que, por lo tanto, deben atraer también la atención de la cámara que lo sustituye. Si *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlín, Die Symphonie der Großstadt*, 1927) es el lugar donde mejor se plasma lo básico de estas ideas, es en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) de Vertov donde la experimentación sobre las mismas se lleva a sus últimas consecuencias. Pero hay que hacer el ejercicio extemporáneo de comparar *El hombre de la cámara* y *Dog Star Man* para tener una idea del paisaje que cubre la vanguardia, sobre todo a partir de los años treinta. Aparece entonces una línea de demarcación por detrás de la cual queda el trabajo pionero de los

surrealistas que, como Cocteau o Buñuel, pretendía hacer con la mente lo mismo que Ruttmann y Vertov hacían con las ciudades, mientras que por delante aguarda la paulatina instauración de una mirada compleja capaz de solventar el dilema entre la objetividad y la subjetividad que la cosificación finisecular había establecido.

Es posible, por lo tanto, hilvanar una hipotética genealogía que iría desde el *objetivismo* surrealista de Cocteau y Buñuel hasta el subjetivismo romántico de Brakhage, pasando por la experiencia de los films de trance de Maya Deren, por un lado, y la tendencia documentalista de Vertov, por el otro. Un itinerario que desembocaría en el cine *underground*, especialmente en el intento de Jonas Mekas de conseguir una síntesis entre las tendencias realistas y visionarias que recorrían el cine independiente de los años sesenta²⁹. Todos estas corrientes tienen un punto en común: la objetivación de las experiencias, su conversión en imágenes. Ya sea el mundo de los sueños o las experiencias del mundo real, ya sean los estados de conciencia que provienen de una mirada nueva o la realidad que aguarda tras la superficie de lo real, todo ello se ha convertido en imágenes, a través de cuya percepción, variadamente fragmentaria o inconexa, debe surgir la revelación postrera.

Vanguardia y documental se pueden equiparar, pues, en su fundamental formalismo cartesiano que les hace trabajar bajo los auspicios de una misma forma simbólica estructurada a través de tres polos distintos: la realidad, la visión y la mente, cuya dialéctica se gestiona de maneras distintas, pero sin abandonar nunca la geografía fundamental. Así la vanguardia le confiere más importancia a la visión (a la cámara, al sujeto) que a la realidad en sí misma o a la mente como instancia rectora (los postulados vanguardistas son esencialmente irracionales e incluso, muchas veces, anti-rationales), mientras que el documental pone su énfasis en la realidad, dejando de lado tanto la cámara (o aparato filmico) como la subjetividad. En ambos casos se pretende modificar, sin embargo, la conciencia del espectador, ya sea su contenido ético o su contenido estético, o ambos a la vez.

Vanguardia y documental han estado siempre más cerca de lo que parece, como afirma acertadamente Nichols. No cabe duda de que, por ejemplo, Rodchenko y Heartfield son, a su manera, documentalistas, puesto que toman sus materiales de una realidad convertida en imagen, de la misma forma que *Un perro andaluz* puede considerarse,

entre otras cosas, un collage de imágenes *en movimiento*³⁰, muy cercano al trabajo de los fotomontadores, excepto por lo que se refiere a este movimiento que en el film distribuye temporalmente los elementos del collage. En ambos casos, las imágenes están sacadas de contexto y reestructuradas, como sucede en una pintura de Dalí o de Magritte. También en ambos casos esta reestructuración se considera más realista, o más suprarreal en el caso de los surrealistas, porque rehúsa adscribirse a la ordenación óptica, naturalista, que coaliga de manera superficial esos elementos cuando están instalados en su contexto familiar. A esta estructura epidérmica se avendrían, por el contrario, tanto el cine de ficción como el documental clásico: uno reproduciendo la imagen de lo real, el otro dejándose subyugar por una visión superficial de esa realidad que imprimiría su huella en la superficie de la película.

Se trata de una profunda dicotomía, que a pesar de estar transitada por múltiples interacciones, no se resuelve definitivamente más que con la forma del film-ensayo, en la que no sólo se reúne el documental y la vanguardia, sino también el propio cine de ficción para superar las aristas estéticas, dramáticas y epistemológicas que cada ámbito expone a los demás, consolidando así un nuevo formato. La forma ensayo es primordialmente ecléctica precisamente porque constituye el lugar donde afluyen todas las tendencias para resolver las contradicciones aquilatadas, tanto en el seno de cada una de ellas como en su relación con las demás, contradicciones que no podían superarse en los distintos ámbitos especializados. Pero esta forma ensayo no podrá tomar cuerpo definitivamente hasta que la televisión no haya absorbido las anteriores contraposiciones en su magma mediático, diluyendo el documental en el reportaje, y la estética de la vanguardia en los artificios del videoclip y el anuncio publicitario. Una vez desacralizados los dos espacios, el film-ensayo puede surgir como una constatación del poder de la imagen, de cuya realidad sociocultural ambos provenían y cuyo potencial epistemológico ambos se empeñaban en negar, cada cual a su manera. Este poder de la imagen, de la figura, finalmente instaurado como herramienta filmica, constituye la superación definitiva

³⁰ Ya he apuntado antes la necesidad de distinguir el movimiento de las imágenes como elemento intrínseco de su *funcionamiento* (en el mismo sentido que una máquina tiene un movimiento funcional característico) de un movimiento-tiempo de carácter narrativo o epistemológico. En el primer caso estaríamos ante un movimiento fenomenológico en el sentido estricto, puesto que la imagen se mostraría con todos sus atributos, movimiento o tiempo intrínseco incluidos.

²⁹ P. Sitney, *op. cit.*, pág. 344.

de la imagen-objeto originaria y, por lo tanto, la superación de su contrapartida idealista, el mito de la imagen como huella de lo real. Un mito que conducía a un planteamiento para el que la mente y la realidad son dos elementos básicamente pasivos, dispuestos a dejarse modificar, pero sin ser ellos mismos agentes de ninguna acción modificadora. Los vanguardistas pretenden transformar las percepciones del mundo y con ello provocar nuevos estados de conciencia, mientras el documentalista, cuando pertenece a la escuela más tradicional y por lo tanto más pasiva (documental observacional, cine directo, etc.), se contentará con captar estados de la realidad, y si es más activo, en esencia políticamente activo, buscará la transformación de la conciencia del espectador, ofreciéndole a éste aspectos inéditos de esa realidad. Ambas corrientes constituyen, por lo tanto, operaciones mediatizadoras que se instalan entre la realidad y la conciencia, haciendo énfasis en cualquiera de los dos polos, según convenga.

Quedaría, sin embargo, por resolver una cuestión fundamental que podríamos denominar *política* y que se expresaría esencialmente a través del concepto de *distancia* que encontramos tanto en Eisenstein como en Brecht, en éste convertido ya en un dispositivo dramático perfectamente desarrollado, el célebre *distanciamiento*. Dana Polan, discutiendo sobre las posibilidades políticas del film auto-reflexivo, el cual sería el film brechtiano por excelencia, y deteniéndose especialmente en un momento de auto-reflexividad encontrado, nada más y nada menos, que en un dibujo animado de Bugs Bunny de los años cuarenta, afirma que para ella «ese momento demuestra adecuadamente las actitudes que una obra de arte puede adoptar hacia el mundo material y hacia la dinámica de la historia. Se trata de una distancia del código y de la construcción: una distancia que, si permite que la obra de arte se convierta en conocimiento, lo hace sólo de una manera mediada o no científica»³¹. La posibilidad de la validez de un conocimiento no científico, surgido o no a través del distanciamiento, es algo que compete muy directamente al estatuto epistemológico del film-ensayo y que lo separa precisamente de las contradicciones que presentan tanto la vanguardia como el documental, el documental reflexivo incluido. Pero el planteamiento de Polan, que es en este sentido emblemático, va por otro camino: el de consolidar el distanciamiento brechtiano como el instrumento necesario para promocionar la adecuada actitud política.

Durante mucho tiempo ha regido, y no sólo en el mundo del teatro, la dicotomía entre la distancia y la inmersión, entre la identificación aristotélica y el distanciamiento brechtiano, dicotomía planteada políticamente, de forma que por el ejercicio distanciador pasaría cualquier posibilidad de conocimiento que fuera realmente desalienado. El film auto-reflexivo del que habla Polan, equivalente al documental reflexivo de Nichols, se sitúa en esta línea y marca, a principios de los ochenta, la última frontera de la objetividad productora de conocimiento. No en vano Nichols detecta, a continuación de este modo reflexivo, una tendencia denominada *performativa* caracterizada por su sensibilidad hacia los aspectos subjetivos y emotivos del documental, que antes habían sido considerados ajenos al mismo.

El panorama ha cambiado y el film-ensayo es la mayor prueba de ello. Podemos seguir pensando que el distanciamiento es la base de todo conocimiento racional, que la imagen se convierte en conocimiento en cuanto nos distanciamos de ella, cuando escapamos a su aura de fascinación, pero debemos tener en cuenta que, en la realidad actual, el distanciamiento del que estamos hablando no es el mismo que se podía imponer en el paradigma de la perspectiva-espectáculo, sino que es una distancia íntima, intelectual, que se ejecuta desde dentro del dispositivo que forman el autor, el receptor y la obra, entendida esta última no sólo como un juego de personajes, sino como una estructuración compleja convertida en un trabajo de imágenes.

Hasta ahora mismo (lo vemos aún en uno de los últimos estudios publicados sobre la vanguardia)³², la política ha sido planteada como un imperativo categórico, una mirada que debe superponerse a todas las demás (tanto a las miradas estéticas como a las mismas miradas éticas, etc.): las obras deben ser políticas o no ser, deben plantearse una acción y una finalidad determinadas sin las cuales pierden todo su valor. Esta actitud se observa claramente en los movimientos vanguardistas, que se posicionan siempre ante la posibilidad de una utopía que se supone puede ser alcanzada de inmediato a través de las rupturas estéticas que postulan las propias obras. Cuando el camino hacia esta utopía se racionaliza y se desplaza desde la concienciación estética hacia la concienciación política, podemos decir que la vanguardia se *documentaliza*. La forma-ensayo pone, por el contrario, de manifiesto, que la política es una actitud intelectual que no se puede anteponer genuinamente a nada, sino que debe surgir de la práctica, ya que de lo con-

³¹ Dana Polan, «A Brechtian cinema? Towards a politics of self-reflexive film», en Nichols, Bill *Movies and Methods II*, Berkeley, University of California Press, 1985, pág. 662.

³² Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.

trario carece de sentido fuera del campo concreto de la actividad específicamente política. Para el film-ensayo todo puede ser político, pero ello no quiere decir que todo deba serlo en todo momento. La forma-ensayo constata además que existe la posibilidad de que la acción política pueda combinarse con otro tipo de acciones, al tiempo que deja claro que nada le otorga a la acción puramente política una exclusividad ética y no digamos ya estética. Corresponde esta forma, pues, al ámbito de la post-política que contempla el desvanecimiento de la Política entendida como uno de los grandes relatos, capaz de configurar, desde fuera, la totalidad de la práctica y del pensamiento. No se trata de una despolitización, sino de una intensificación de lo político, cuya práctica pasa a ser una herramienta entre otras y, por lo tanto, un factor privado de intensidad controlable. Las palabras de Trinh T. Minh-ha sobre su propio cine son muy explícitas en cuanto a las posibilidades de este descentramiento de la política: «Para mí lo cinematográfico, poético y político florece en los límites del cine, la poesía y la política. Sin embargo, pocas obras de arte prefieren ocuparse de las fronteras del arte en lugar de constituirse en meros instrumentos de auto-expresión o de información. Mis películas son todas, de una manera u otra, experiencias de los límites. Cada una ha sido realizada en las fronteras de varias culturas, géneros, disciplinas, reinos (visual, musical, verbal, por ejemplo); cada una constituye a su modo particular una investigación de estas fronteras»³³.

Cuando Polan indica que la conciencia política implica ver la obra de arte como una práctica humana que no está por encima de la responsabilidad social, parece concluir que la responsabilidad social está por encima del arte, en un sentido estricto, lo cual no deja de ser problemático porque es una postura que tiende a menospreciar la posibilidad de considerar la misma actividad artística como una responsabilidad social. Contrariamente a lo que parece desprenderse de algunos planteamientos de Polan, la forma no puede ser *ideológicamente reaccionaria*, sino que sólo las intenciones que *conforman* esa forma pueden ser ideológicamente reaccionarias. Lo que la forma puede ser es estéticamente reaccionaria, pero no ideológicamente reaccionaria como tal, es decir, en tanto que forma, ya que la ideología puede plasmarse a través de formas que le sean estéticamente contrarias. Polan se pregunta si «determinados tipos de estética no están deteriorando lo político»³⁴.

Sin embargo, ahora quizá es más urgente hacerse la pregunta contraria, a saber: ¿no estará, determinada política, deteriorando la estética?, ya que hoy la actitud más avanzada es aquella que preserva el espacio epistemológico del arte, no como una actividad que está por encima del bien y del mal, sino como una plataforma de trabajo desde la que puede actuarse bien o mal. Para Polan, lo político concierne al análisis de las contradicciones de una determinada situación histórica, con lo cual podemos estar de acuerdo, pero la pregunta es, ¿con qué herramientas nos planteamos este análisis? Haciéndonos esta pregunta, tan pertinente en la actualidad y en el ámbito del film-ensayo de manera especial, se pone en evidencia una operación que subyace en la actitud de Polan, y es el hecho de que en la misma se separa el acto de pensar de las herramientas con las que se piensa. Cómo máximo se habla de pensar estas herramientas (la auto-reflexión), pero siempre se antepone el acto de pensar en abstracto a los dispositivos que se utilizan para llevar esa acción a cabo. Es el mismo problema que plantea Mary Carruthers y que expongo en el próximo apartado, un problema que el film-ensayo tiende a resolver, pero ante el que tanto la vanguardia como el documental se han atascado, sobre todo porque, en sus ámbitos, se ha tendido a aceptar, irreflexivamente, la primacía de lo político sobre las herramientas, a través de la que se construye tanto la acción como la reflexión políticas.

¿QUÉ ES EL FILM-ENSAYO?

Sería absurdo pretender, mediante operaciones fundamentalmente anacrónicas, ir en busca de las raíces del film-ensayo en épocas remotas, repitiendo el error que tantas veces ha cometido una historiografía ingenua de otros medios (el cómic, el mismo cine) para la que todo empieza, a la postre, en Altamira o en Lescaux. Ahora bien, ello no quita que podamos considerar que diferentes organizaciones histórico-culturales puedan producir formas parecidas de enfrentarse a problemas básicos, por lo que no debería haber ningún problema en buscar analogías entre esas formas con el fin de iluminar su funcionamiento esencial, siempre que no se olvide que el significado de este funcionamiento difiere de una época a otra. Digo todo esto, porque leyendo los tratados que Mary Carruthers dedica al ancestral *Arte de la memoria*, me he encontrado con ciertos dispositivos utilizados durante la Edad Media cuya estructura no he podido evitar relacionar con la de los film-ensayo. Carruthers nos habla de una práctica monástica de meditación

³³ Trinh Minh-ha, «Identity and representation», en *Sisters Doing It For Themselves*, <<http://www.tve.org/sisters/trinh.html>> (abril de 2004).

³⁴ D. Polan, *op. cit.*, pág. 664.

compuesta por imágenes mentales, o representaciones cognitivas, y palabras. Se trata de un dispositivo basado más en la memoria que en la mimesis y que, por lo tanto, da lugar a un arte que hace mayor hincapié en el uso cognitivo e instrumental que en las cuestiones relacionadas con el realismo. En palabras de Carruthers, debemos concebir este tipo de memoria, convertida en arte (en el sentido de técnica), «no sólo como la habilidad para reproducir algo (ya sea un texto, una fórmula, una lista de cosas o un incidente), sino como la matriz de una cogitación reminiscente, que baraja y aglutina *cosas* almacenadas en un esquema memorístico de acceso aleatorio (*random-access*), o conjunto de esquemas: una arquitectura memorística y una biblioteca acumulada a lo largo de la vida con la expresa intención de usarla inventivamente»³⁵.

No se trata de descubrir, de pronto, que los monjes del siglo XII ya practicaban una especie de *film-ensayo* sin film o que los films-ensayo de la actualidad son una versión de las prácticas monásticas de entonces, sino darnos cuenta de que, en el momento en que se produce, como ahora, un resurgimiento del poder de la imagen al tiempo que decae una concepción estática del realismo, surgen situaciones epistemológicas que demandan dispositivos hermenéuticos similares. Descubrir las características de la meditación monástica nos debe permitir, a mí y a los lectores de este texto, ser más conscientes de las peculiaridades de un género, de una forma filmica, cuyos perfiles actuales son, por su novedad, difíciles de delimitar.

La descripción de la memoria medieval que efectúa Carruthers define así con gran perfección el funcionamiento esencial del film-ensayo de nuestros días: «La memoria del medioevo era una máquina universal para pensar, *machina memorialis*: el molino que convierte el grano de las experiencias propias (incluyendo aquellas que se adquieren leyendo) en harina mental con la que se puede confeccionar nuevo y nutritivo pan»³⁶. La calidad metafórica del discurso de esta autora tiene la virtud de que puede salvar las distancias históricas que separan ambas experiencias e iluminarlas por igual. El film-ensayo, como la memoria medieval, también es un dispositivo que sirve para procesar experiencias de todo tipo y convertirlas en un producto nuevo que las resume y produce a la vez nuevas experiencias.

³⁵ Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pág. 4.

³⁶ *Ibid.*

El énfasis se pone, por lo tanto, más en el proceso que en los resultados. Es muy ilustrativa, en este sentido, la afirmación de Carruthers respecto al hecho, por otro lado conocido pero no identificado en el contexto actual, de que los estudios literarios de los últimos años se han dedicado a analizar minuciosamente la validez o legitimidad de las interpretaciones, mientras que «las habilidades básicas implicadas en la confección de pensamientos, incluidos los pensamientos acerca del significado de los textos, han sido tratadas como si fueran esencialmente sencillas e incluso simples»³⁷. Según la autora, esos procedimientos, básicamente retóricos, no son ninguna de estas dos cosas, y añade algo que nos debe resultar muy instructivo: «en el lenguaje monástico, la gente no *tiene* ideas, sino que las *hace*»³⁸.

También el film-ensayo hace más énfasis en los procesos de reflexión que en el contenido de la misma, sin que se llegue a un estricto formalismo, porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión. En este sentido, obviamente, en el film-ensayo las ideas no se *tienen*, sino que se *hacen*, se construyen de manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se *manufacturan*, las ideas, sino también las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden. Según Carruthers, durante la Edad Media los artesanos no solamente aprendían a utilizar las herramientas de su oficio, sino que también las confeccionaban: cada artesano fabricaba sus propias herramientas para trabajar, de la misma manera que los monjes confeccionaban también sus propias herramientas para pensar. De esta manera, mediante el arte de la memoria, pensamiento y herramienta se confundían a través de una práctica consistente en la gestión mental de imágenes memorísticas³⁹.

He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión. Pero ahora, lo que para los monjes medievales era una actividad mental se ha convertido en un trabajo material: la memoria se

³⁷ *Ibid.*, págs. 4-5.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sobre arte de la memoria en general, el libro imprescindible sigue siendo el de Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago The University of Chicago Press, 1984 [trad. esp.: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974].

ha objetivado en la imagen y el cineasta puede manipularla a través de una hermenéutica básicamente visual⁴⁰.

Una vez establecidos los límites históricos de la analogía entre el film-ensayo y arte de la memoria, y constatado el valor básicamente ejemplar de nuestra excursión a la Edad Media, no estará de más que indiquemos que tampoco sería tan descabellado construir una línea genealógica que uniera esas prácticas monásticas con las reflexiones filmicas actuales, sobre todo si tenemos en cuenta que, cuando hablamos de film-ensayo, nos estamos refiriendo al cine pero también al ensayo, y que el ensayo, en su forma literaria moderna, adquirió carta de naturaleza con los escritos de Michel Eyquem, comúnmente conocido como Montaigne, quien en 1580 publicó la primera edición de sus *Essais*. Esta genealogía pasaría necesariamente por la evolución de las prácticas meditativas que, a lo largo de la historia, hicieron siempre uso de las imágenes mentales, como queda constatado especialmente en las conocidas técnicas usadas por Ignacio de Loyola en sus *ejercicios espirituales*, que Roland Barthes llega a equiparar con un teatro en el que el ejercitante va asumiendo diferentes roles. Esta evolución, cuya significación principal reside para nosotros en el hecho de que avanza paralelamente al desarrollo de una metodología y una escritura *científicas* que desembocarán en el realismo decimonónico y, de ahí, en el mito del realismo cinematográfico, confluye en el denominado *stream of consciousness* (flujo de la conciencia) o monólogo interior que aparece en la psicología y en la narrativa de fin de siglo. Las técnicas narrativas que se desprenden de la representación de este flujo de la conciencia se complican al aplicarse concretamente a los denominados autorretratos literarios que «se interrogan de manera oblicua y obstinada sobre la propia identidad del sujeto escritor»⁴¹. Estos autorretratos que Beaujour describe como «formaciones polimorfas mucho más heterogéneas y complejas que la narración autobiográfica»⁴² se nos presentan como

configuraciones análogas al film-ensayo, pero también análogas a las meditaciones monásticas que se encuentran en las raíces de su genealogía, ya que, según el mismo Beaujour, «el autorretrato es una memoria que media entre el individuo y su cultura. Esta memoria se relaciona particularmente con aquellos lugares donde las relaciones entre la mónada microcósmica y el macrocosmos lingüístico y cultural se problematizan para enfrentarse»⁴³. El autorretrato nos informa, pues, de otra característica esencial del film-ensayo: la incorporación de la identidad del cineasta en el proceso de reflexión y de representación de la reflexión. Pero se trata de una incorporación que supera, a la vez, los mecanicismos del documental autorreflexivo y las carencias de la irreflexión vanguardista.

EL FILM-ENSAYO COMO FORMA FÍLMICA

Como en tantas otras ocasiones, también en ésta fue André Bazin quien primero intuyó la aparición de una nueva forma filmica de tipo ensayístico, ya que en uno de sus últimos escritos, publicado en *France-Observateur* el 30 octubre de 1958, calificó de esta manera el film de Chris Marker *Lettre de Sibérie* (1958). Supuestamente, Bazin, para hablar de un «ensayo documentado mediante film» habría tomado la idea de Jean Vigo, si bien Vigo, en realidad, había calificado su *documental social, À propos de Nice* (1930), como de «punto de vista documentado»⁴⁴. En ninguno de los dos casos se está hablando claramente de un film-ensayo, a pesar de que Bazin acierta de forma plena al equiparar la forma filmica a la literaria: «(la palabra ensayo) debía entenderse de la misma manera que en literatura: tanto como un ensayo histórico como un ensayo político, escritos ambos sin embargo por un poeta»⁴⁵. Pero precisamente esta acertada filiación literaria, junto con la acepción «ensayo documentado mediante film», indica que Bazin le estaba concediendo más importancia al ensayo que al film, el cual sería simplemente un documento *ilustrativo* de reflexiones esencialmente literarias, expresadas en esencia a través de la voz en *off*. Esta perspec-

⁴⁰ En realidad, es una hermenéutica audiovisual, pero, como vengo diciendo desde hace algún tiempo, el campo del *audiovisual* está todavía por pensar, lo cual significa que, cuando nos encontramos ante la necesidad de incorporar ese ámbito en la teoría, carezcamos siempre de las herramientas necesarias para ello. Creo, de todas formas, que ahora es más urgente delimitar el funcionamiento de la imagen en el film-ensayo que no abrir nuevos frentes que no pueden ser resueltos en el espacio de este escrito, teniendo en cuenta que la forma ensayo le debe mucho al sonido, especialmente a la estructura musical.

⁴¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, pág. 40.

⁴² *Ibid.*, pág. 29.

⁴³ *Ibid.*, pág. 40.

⁴⁴ Gomes Salles, *Jean Vigo*, Berkeley, University of California Press, 1971, pág. 63.

⁴⁵ André Bazin, «Chris Marker, *Lettre de Sibérie*», en *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, págs. 179-181. Citado en Raymond Bellour, «The Book, Back and Forth»: <http://www.silcom.com/~dlp/cm/cm_immemory_rb.htm> (abril de 2004).

tiva queda muy clara en las propias palabras de Bazin, por otro lado muy lúcidas como siempre: «(en *Lettre de Sibérie*) la imagen no remite a lo que le precede o a lo que le sigue, sino que se relaciona lateralmente de alguna manera a aquello que se dice. Es más, el elemento primordial es la belleza sonora y es de ella que el espíritu debe saltar a la imagen. El montaje se efectúa de la oreja al ojo»⁴⁶. Nosotros podríamos añadir que es precisamente esta característica la que impide que consideremos *Lettre de Sibérie* un film-ensayo, pero lo que nos interesa ahora es establecer el estatuto que se le concede a la imagen en estas primeras referencias posibles a la forma de ensayo filmico y, en este sentido, el referente de Vigo también es esclarecedor, ya que la actitud de este cineasta es equiparable a la del crítico en una cuestión esencial, la indeterminación de la imagen. Así, cuando Vigo afirmaba que «la cámara debe dirigirse a algo que debe ser reconocido como documento, y que durante el proceso de montaje debe ser tratado como tal»⁴⁷ estaba ignorando, al igual que Bazin, el espacio de la imagen en el documental. En un caso, la mirada se dirige a la literatura, o al texto oral que la sustituye; en el otro a la realidad convertida por la cámara en un documento que debe hablar por sí mismo, aunque lo haga en el seno de una reflexión más general. Es obvio que Vigo intuye con su afirmación la calidad objetual de lo filmado, pero ello no le permite pensar en un uso que vaya más allá del uso *documental*.

A pesar de lo dicho, debemos considerar que la visión de Vigo es muy avanzada, ya que no piensa en la filmación como en un ejercicio ontológico, sino que la considera un proceso de producción de documentos, de imágenes que luego deberán ser procesadas, y ello lo hace no en el ámbito de un film de montaje típico, sino en el de un cine que podríamos denominar vagamente observacional. En una tesis parecida, Vertov y Ruttmann hablan todavía de ojo, de mirada, de captación directa de lo real o de sus expresiones. En palabras del Mihail Kaufman, al respecto de una de sus colaboraciones con su hermano: «Todo ello (todos los dispositivos utilizados) contribuyó a que buscáramos una nueva manera para registrar *la vida de improviso*»⁴⁸. Lo que importa es básicamente la captación de lo imprevisto, mientras que el montaje —tan objetivamente importante en Vertov— se presenta como un apéndice de este movimiento inicial, como la prolongación

⁴⁶ Bamchade Pourvali, *Chris Marker*, París, Cahiers du Cinéma, 2003, pág. 78.

⁴⁷ Gomes, *op. cit.*, pág. 72.

⁴⁸ Georges Sadoul, *El cine de Dziga Vertov*, México DF., Ediciones Era, 1971, página 115.



À propos de Nice (Jean Vigo, 1930).

de las cualidades de lo registrado, del impulso que lo había llevado hacia la cámara. De esta manera, Vertov acaba anulando la distancia entre el ojo y demás sentidos, y la cámara, acercándose aparentemente a la mirada trascendental de los vanguardistas norteamericanos: «Del montaje de los hechos visibles registrados sobre la película se pasa hoy al montaje de los hechos acústicos y visibles, transmitidos por la radio (radio-oreja). Se llegará después al montaje simultáneo de los hechos visibles-acústicos-táctiles-olfativos, etc. Se llegará a captar de improviso los pensamientos humanos. Finalmente se llegará a las mayores experiencias de organización directa de los pensamientos —y consecuentemente de los actos de toda la humanidad»⁴⁹. En este párrafo, tras anunciar de forma visionaria la futura televisión cuando se refiere al *montaje simultáneo de los hechos*, Vertov parece entrever la posibilidad del moderno film-ensayo al mencionar la posibilidad de captar los pensamientos humanos, pero pretende hacerlo *de improviso* y camino de or

⁴⁹ G. Sadoul, *op. cit.*, pág. 128.

ganizar los de toda la humanidad, lo cual no entra dentro de las pretensiones del nuevo género.

El concepto de film-ensayo, después de la mención inicial de Bazin, languideció tanto en el campo de la crítica como en el de la práctica⁵⁰ hasta que la última eclosión del documental, a partir sobre todo de la proliferación de canales de televisión temáticos (es decir, a partir del propio medio que había absorbido prácticamente todas las energías del documental tradicional, convirtiéndolo en reportaje) y la consecuente diversificación de géneros y subgéneros, preparó el caldo de cultivo necesario para que el modo ensayístico cuajase definitivamente.

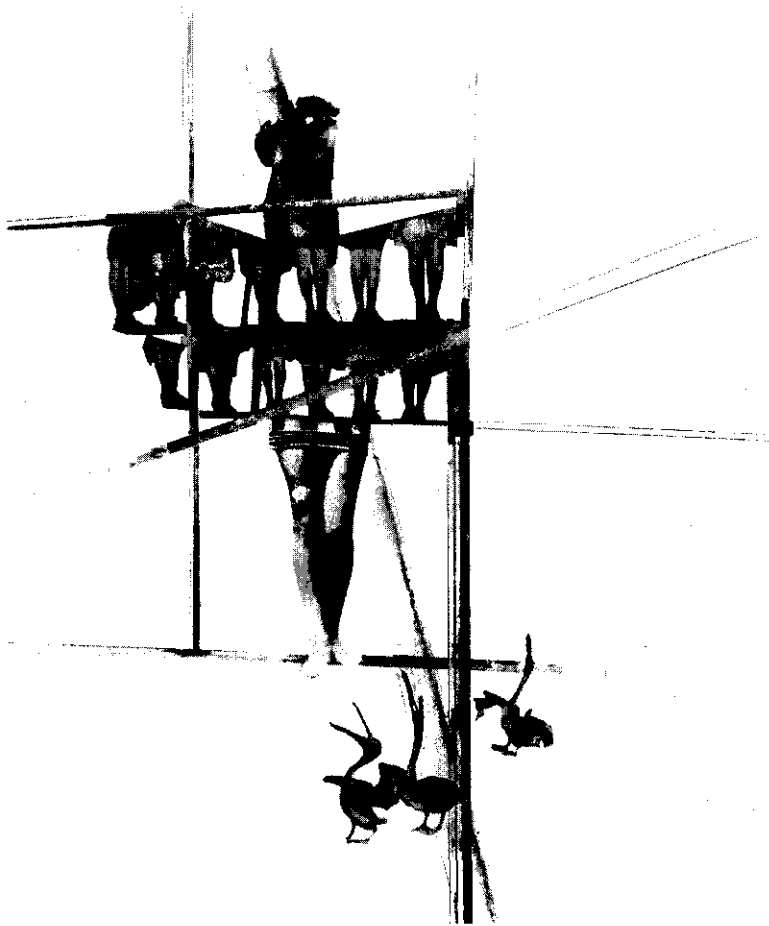
A pesar de estos antecedentes, o precisamente a causa de los mismos, la demarcación del género no está del todo clara. En casos como éste cabría la posibilidad de hacer lo que hizo Jean Mitry con el cine de vanguardia, que al incluirlo bajo el epígrafe de cine experimental abrió las puertas a productos que si bien eran innovadores no podían considerarse estrictamente vanguardistas⁵¹, pero no considero que sea ésta la mejor forma de comprender el alcance de un género emergente como el que nos ocupa. Es mejor ser selectivo y trabajar con la imagen del film-ensayo ideal, a la que de hecho se ajustan hasta ahora muy pocos productos. De todas maneras, cabe señalar que a lo largo de la historia del cine se han producido innumerables manifestaciones de lo que podríamos denominar forma-ensayo, es decir, segmentos ensayísticos inscritos en entornos que no lo son, y que todavía son más numerosas las imágenes-ensayo, que ni siquiera precisan del movimiento

para ser denominadas de esta manera. Los films-ensayo están compuestos en su totalidad de formas-ensayo y de imágenes-ensayo, pero estas configuraciones superan, como digo, los límites del género, y los del propio cine. De hecho, el puente más efectivo entre el film-ensayo y la vanguardia se establece precisamente a través de estas estructuras, puesto que es en el seno de la vanguardia donde se gestan principalmente los dispositivos que luego el film-ensayo asimilará para sus propios fines. Podríamos considerar imágenes-ensayo, por ejemplo, las composiciones fotográficas de Moholy-Nagy o las pinturas de Mark Tansey o de Jasper Johns, mientras que podríamos encontrar formas-ensayo en los asimismo denominados *photographic-essais*, un apelativo que ha proliferado con abundancia los últimos años y que cubre desde los trabajos de Walker Evans o Dorothea Lange, en la década de los treinta, hasta las antologías fotográficas que sobre un determinado tema publican hoy las grandes revistas en sus páginas de Internet. En estos casos concretos, estaríamos sin embargo hablando más de documentalismo que de vanguardia. Pero también podríamos encontrar formas-ensayo en algunos productos filmicos de la vanguardia o post-vanguardia. Por ejemplo, la segunda parte de *Presents* (1981) de Michael Snow está planteada como un zigzagueante montaje de planos en movimiento que se suceden al ritmo de unos golpes de tambor, una estructura que años después repetiría Johan van der Keuken en su *Amsterdam Afterbeat* (1997). En ambos casos, se trata de una forma-ensayo aislada, porque la propuesta no alcanza a promover un verdadero proceso de reflexión, sino que se queda a medio camino entre éste y las utopías vanguardistas de la visión pura. A pesar de ello, es un dispositivo susceptible de ser utilizado por el ensayo filmico.

El ensayo literario, por su parte, no es intrínsecamente innovador, pero en cambio la forma-ensayo, cuando se aplica fuera del ámbito estrictamente literario, adquiere un potencial regenerador de una enorme repercusión, capaz de revelar magnitudes escondidas del propio medio al que visita. La mejor prueba de ello la tenemos en el efecto que hace la forma ensayo en la literatura, una vez que regresa a la misma después que sus cualidades se han hecho visibles y han cobrado toda su efectividad fuera del ámbito literario. Este regreso rompe todos los moldes y crea situaciones híbridas que son las más características de la forma-ensayo. La literatura está llena de mestizajes, puesto que no ha sido nunca un medio puro, como no lo es ningún medio, pero, en cambio, no abundan en ella las estructuras híbridas: su presencia señala, precisamente, la adopción de la forma-ensayo que supera las características del ensayo propiamente dicho.

⁵⁰ Román Gubern (*Godard polémico*, Barcelona, Tusquets, 1969, pág. 93) calificó de cine-ensayo la película de Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), mientras que Ángel Quintana reivindica el término para Rossellini, a propósito de su film didáctico para la televisión *La edad de hierro (L'età del ferro)*, 1964). Según Quintana (*Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 237), Rossellini habría inventado el film-ensayo. Orson Welles, por su parte, calificó claramente de film-ensayo su película *Question Mark, Fraud de (Fake)*, 1973), que es paradigmática del nuevo género, pero cabe suponer que *The Samba Story*, una de las partes de su malogrado proyecto sudamericano *It's All True* (1941-1942), podía haber adquirido también un tono ensayístico que, de hecho, no se refleja en la restauración del metraje recuperado. Así mismo, su último proyecto, no estrenado, *The Other Side of the Wind* parece tener todas las características de un ensayo filmico, más asentado sin embargo en la ficción que en el documental propiamente dicho, como ocurría en sus otras realizaciones de este tipo. Robert Wilson, el cámara de Orson Welles, calificó también de *essay-film* la película de éste *Filming Othello* (1979). Para una introducción muy preliminar al problema, me remito a mi escrito «El film-ensayo: la didáctica como actividad subversiva», en *Archivos de la Filmoteca*, 34, febrero de 2000.

⁵¹ Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.



Estructura del mundo (Laszlo Moholy-Nagy, 1927).

Así, por ejemplo, no es lo mismo una novela reportaje que un *reportaje novelado*. Lukács se refiere en 1932 a una novela reportaje para señalar la aparición de una contrapartida al psicologismo de la novela tradicional, a la que se considera arbitraria y subjetiva⁵². Este género de

⁵² György Lukács, ««Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt», en *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura*, núm. 28, 2002.

la novela reportaje, que se inscribe claramente en la tendencia *objetivista* que he mencionado, no es lo mismo que un *reportaje novela* como *A sangre fría* (*In Cold Blood*) de Truman Capote. La novela reportaje de los años treinta perseguía la «narración de los hechos objetivos» y su característica más destacada es que «parte de una estructura considerada como completada y que se narra [*objetivamente, científicamente*] como estructura»⁵³, mientras que el *reportaje novela* de los sesenta, según los dictados del Nuevo periodismo, se lanza sobre los hechos para conferirles el poder de la ficción. Pero la clave no se encuentra en este desvanecimiento de las fronteras entre la realidad y la ficción, aunque el fenómeno sea también uno de los pilares del film-ensayo, sino en la cuestión de la estructura. Mientras que la novela reportaje, así como el documental tradicional, tiende a dar la impresión de que narran o muestran un encadenamiento de los hechos que responde a la sucesión real, ontológica, de los mismos o a la forma más indicada para alcanzar su *verdad*, las novelas ensayo trabajan sobre una estructura que les es propia, cuyos trazos configuran una distribución de los materiales más encaminada a poner de manifiesto tensiones que a duplicar verdades. Esta característica, que no hace más que anunciarse en *In Cold Blood*, se muestra, por el contrario, en todo esplendor en un émulo aventajado de Truman Capote. Me refiero a la novela-ensayo del periodista colombiano Germán Castro Caycedo, *La muerte de Giacomo Turra*⁵⁴, un libro donde se narra el entorno que rodeó la muerte de un joven italiano en la ciudad caribeña de Cartagena. La compleja estructura del libro, compuesta por entrevistas, crónicas, narraciones, ensayos, poesías, informes médicos y forenses, noticias periodísticas, fotografías, etc., no se esconde, no puede hacerlo, tras un texto homogéneo que aparente, como en la novela de Capote, un equilibrio clásico del que carece, sino que, por el contrario, expresa en la superficie todas las tensiones formales, narrativas y epistemológicas que el ensamblaje supone y que de hecho corresponden a la propia estructura compleja del suceso real al que se refieren, sin que se persiga un innecesario isomorfismo entre ambas disposiciones⁵⁵. La novela de Cayce-

⁵³ G. Lukács, *op. cit.*, pág. 213.

⁵⁴ Germán Castro Caycedo, *La muerte de Giacomo Turra*, Bogotá, Planeta, 1997.

⁵⁵ Cuando Wittgenstein planteaba el criterio de verdad de los enunciados en su isomorfismo con respecto a los fenómenos que éstos describen —«Lo que tiene en común el lenguaje y la realidad es la estructura lógica que comparten los hechos y las proposiciones, su isomorfismo»— plantearía un problema lógico que el film-ensayo descarta, a pesar de que, desde determinados ámbitos (por ejemplo, la inteligencia artificial), podría considerarse que la propuesta de Wittgenstein es una salida válida a los problemas hermenéuticos de los que el film-ensayo es un síntoma.

do es un buen ejemplo de la asimilación de la forma-ensayo dentro de la tradición narrativa *clásica*, pero podemos encontrar otros muchos ejemplos de fragmentación de la estructura novelística en diferentes grados, sin necesidad de recurrir a los procedimientos específicamente vanguardistas: desde *El cuaderno dorado* de Doris Lessing a *El diccionario de los Khazars* de Milorad Pavic o la obra de Edmond Jabès. Notemos la diferencia que existe entre esta ruptura estructural y las rupturas esenciales del modernismo representado por Virginia Woolf o James Joyce. Éstos, como la vanguardia radical norteamericana, posterior a Maya Deren, van a la esencia de las impresiones primarias, mientras que los otros se refieren a los enunciados: el énfasis no se hace tanto en una nueva forma de representar el pensamiento, la mente, la experiencia subjetiva, como de explorar una nueva forma de pensar, de organizar el conocimiento. Esta es otra de las fronteras que separan la vanguardia del film-ensayo.

Una equivalencia a esta reestructuración del esqueleto narrativo de la novela, esta fragmentación del flujo realista, la tendencia a visualizar las hibridaciones y las mezclas en la misma superficie del enunciado, la podemos encontrar ya en el teatro de vanguardia, en sus puestas en escena *multimediatas*, en las que proliferaban una variedad de dispositivos congregados en el escenario. El equivalente más claro, dentro de los límites del film-ensayo, de esta disposición escénica híbrida y poliforme del teatro la hallaremos en *Hitler* (1977) de Hans J. Syberberg, con sus escenarios saturados de objetos, sus voces múltiples y sus diversos dispositivos de mezcla y conjunción de imágenes, todo ello agolpado más en el espacio que en el tiempo. Aparecen con estas disposiciones un nuevo dominio de *lectura*, la posibilidad de extraer significados de la forma meta-lingüística, una posibilidad que al film-ensayo le es consustancial.

Esta arquitectura espacial también tiene una traducción en el tiempo, aunque sus estructuraciones se muestren simultáneamente como en la pintura o en el teatro, ya que la nueva posibilidad de *lectura*, para ser realmente efectiva, debe desplegar y replegar los dispositivos sobre los que se aplica, debe reseguir sus yuxtaposiciones de una manera que sólo puede ser temporal. Esta temporalidad arquitectónica posee una relación directa con la música, ya que, o bien compone una forma polifónica cuando muestra sus estructuras al unísono, o bien establece contrapuntos si las dispone en el tiempo. Cuando Godard, a propósito de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, decía que el trabajo en esa película venía a ser «como si se quisiera hacer un ensayo sociológico en forma de novela y, para hacerlo, no se dispusiera más que de notas mu-

sicales»⁵⁶, se estaba refiriendo a algo muy parecido a lo que Castro Caycedo efectúa en el propio campo de la novela, si bien éste va mucho más allá de las fronteras que trazaba Godard en su momento, estableciendo, de esta manera, un perfecto correlato con una forma ensayo de la que la película del director francés sólo apuntaba unas mínimas posibilidades. Pero ambos proyectos pueden ser considerados *musicales* por el hecho de que su variada estructura se organiza en torno a ritmos modales distintos, que son equivalentes a los ritmos que pueden establecerse en la articulación de los planos en el ámbito tradicional del montaje, sólo que aquí se aplican a grupos estructurales, a *lexias*, a conjuntos visuales. Milan Kundera plantea los fundamentos de una estética de este tipo en su *Teoría de la novela*, donde analiza su propia obra desde este punto de vista musical.

Las vanguardias, desde Kandinsky a Maya Deren, pasando por Eisenstein, Delaunay, Richter, Matisse, etc., se han mostrado siempre propensas a buscar en la música metáforas para definir sus propuestas estéticas: «Nacieron así, entre 1919 y 1924, definiciones del cine como sinfonía visual, música para los ojos, poesía del objeto que inspiraron algunas de las más sugerentes críticas cinematográficas»⁵⁷. En este sentido es interesante recuperar la idea de la tecnología cinematográfica que tenía Balázs, quien afirmaba que «si pudiéramos superimponer, distorsionar, insertar sin usar ninguna imagen en particular, si pudiéramos hacer que esas técnicas funcionaran por sí mismas, entonces esas *técnicas como tales* representarían el espíritu»⁵⁸. Evidentemente, donde la *técnica en sí misma* se expresa de manera más efectiva es en la música, por lo que no es de extrañar que las vanguardias adjudicaran a sus procesos rupturistas un valor ontológico equivalente. El ensayo filmico tendría en común con la vanguardia ese aspecto *musical* por el que se conferiría valor expresivo a la estructura expositiva. No se trata tanto, sin embargo, de una cuestión puramente formal, como del hecho de que la forma articulada temporalmente da lugar a tiempos complejos, los cuales no se acostumbran a encontrar en el documental tradicional ni en el cine narrativo hasta épocas bastante tardías de su desarrollo. En este sentido, el film-ensayo actual comparte complejidad temporal con otros productos audiovisuales, pero se trata de una complejidad temporal que pusieron a punto las corrientes de vanguardia, sin verdaderamente hacer un uso efectivo de las mismas.

⁵⁶ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tomo I)*, París, Cahiers du Cinéma, 1998, pág. 298.

⁵⁷ V. Sánchez Biosca, *op. cit.*, pág. 88.

⁵⁸ G. Koch, *op. cit.*, pág. 171.

El film-ensayo reflexiona por medio de las imágenes (o de representaciones, para emplear un término más amplio que incluye imágenes transformadas): no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes (como en el documental didáctico), ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas (a través de la voz en *off*: como en algunos films de Marker), sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes. En este sentido, Rossellini, por ejemplo, no hacía film-ensayo cuando, en sus películas didácticas para la televisión, ponía en escena el resultado de determinadas reflexiones efectuadas en otros ámbitos como la historia, la política, la sociología, etc. En su caso, no había una verdadera reflexión a través de las imágenes, no había, excepto en muy contadas ocasiones, una utilización de la forma-ensayo, sino que se constataban visualmente los resultados de un ensayo, de una reflexión, efectuada en otro lugar. En este sentido, los suyos eran genuinos films didácticos, pero no ensayos filmicos. En el film-ensayo no se establece una distancia entre la reflexión y la representación, sino que ambas se conjuntan: se reflexiona representando y se representa reflexionando. Este movimiento dialéctico, que anula el concepto de ilustración tradicionalmente adjudicado a la imagen, confiere a la forma-ensayo una extraordinaria ductilidad que es la que la asimila a la forma musical. Pero en el film-ensayo no se trata de confeccionar una determinada música visual, como la que puede desprenderse del cine abstracto de Eggeling, Richter, Leger o más tarde Mitry y McLaren, sino de darle a la retórica visual la libertad de maniobra que posee la música.

El film-ensayo trabaja, en principio (pero no necesariamente), con elementos reales. Es por lo tanto una modalidad del cine de lo real, a la que pueden incorporarse luego dispositivos retóricos provenientes de la ficción o que pueden decantarse eventualmente hacia lo ficticio como estrategia del proceso especulativo en el que consiste el medio. Se trata de moldear estos elementos reales para extraer de ellos *su verdad, su realidad*, una verdad y una realidad que no se encuentran, sin embargo, fuera del dispositivo sino que son una consecuencia del mismo, del proceso hermenéutico puesto en marcha por el mismo. El film-ensayo se diferencia así del documental en que éste siempre deja estos materiales reales fuera del trabajo filmico (o pretende hacerlo, incluso en el caso de la autorreflexividad, cuando se trabaja sobre los dispositivos filmicos pero no tanto sobre lo representado). Y se diferencia asimismo de la vanguardia en que el trabajo sobre los elementos reales va en el film-ensayo más allá del juego, de la descontextualización, y se convierte en un *discurso*, en una trayectoria regida por una determinada voluntad que se expresa en la propia práctica filmica, en la propia materialidad del discurso visual.

El film ensayo, por lo tanto, no es simplemente autorreflexivo, sino que aparece después de que el documental clásico haya llegado a un callejón sin salida con su modalidad reflexiva. No es, como digo, simplemente autorreflexivo, pero lo es de manera imprescindible: el documental autorreflexivo se limita a poner en evidencia los dispositivos, no necesariamente a explorar la evidencia de esos dispositivos (si lo hace, es un film-ensayo), ni se dedica sobre todo a utilizar los resultados de esta exploración como herramienta hermenéutica, como fuerza impulsora del enunciado. Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación⁵⁹.

La estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del que se *persigue* un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie, más claramente que en una narración y aún más claramente que en una narración o exposición literaria, a menos que ésta adopte las características de la forma-ensayo, en cuyo caso se asemeja al film-ensayo, aunque le falte siempre la ductilidad que a éste le confiere el movimiento.

EL INCONSCIENTE DE LAS IMÁGENES Y LA CONCIENCIA DEL ESPECTADOR

Puede parecer contradictorio que, al tiempo que se produce el proceso de cosificación del que he hablado al principio, y que tan determinante es para la formación de un imaginario filmico que afecta a tres de sus ámbitos principales como son el cine de ficción, el cine documental y el cine de vanguardia, la literatura se desprenda del corsé realista y empiece a desarrollar una serie de estrategias destinadas a gestionar la subjetividad de forma mucho más decidida a como lo había hecho hasta entonces. La aparición del concepto de *flujo de la conciencia* en psicología y su aplicación a la literatura, especialmente en la moda-

⁵⁹ J. W. T. Mitchell (*Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994), ha acuñado el término meta-imagen para describir un tipo de imágenes que ponen en evidencia su propio estatus representativo: constituyen un buen ejemplo del fenómeno de representación de la representación que yo veo como una característica destacada del film-ensayo.

lidad de monólogo interior, con Virginia Woolf y James Joyce⁶⁰, así como con la novela meditativa de Proust, todo ello conduce la narración a regiones antes inexploradas que tienen que ver, en sus distintas facetas, con el espacio del inconsciente elaborado por Freud. Mientras tanto, el cine, como se ha dicho con frecuencia, se vuelve conductista.

Los fenómenos tienen múltiples facetas (de ello precisamente se nutre la eficacia y la necesidad del film-ensayo), por lo tanto no debemos perder de vista que esta tendencia crucial de la psicología y de la literatura no abandona del todo el ámbito de la cosificación anunciado al principio de este escrito porque, al fin y al cabo, el nuevo dispositivo responde a la necesidad general, y concretamente a la necesidad científica, de poner en evidencia, de *poner en visión* los fenómenos y las cosas. Los novelistas, por lo tanto, al utilizar o actualizar los descubrimientos psicológicos están, entre otras cuestiones, sacando a la superficie y poniendo ante la vista regiones antes inexploradas o por lo menos no explicitadas de forma tan evidente. Nadie niega la sutileza y la capacidad de penetración psicológica de Balzac o Austen, pero en estos casos no se trataba de hacer subir a la superficie el trabajo íntimo de la mente, sino de exponer los resultados cotidianos de ese trabajo o las formas que adopta la proyección exterior del mismo. Lo que realmente no podemos olvidar sin embargo es la importancia que tienen los dispositivos destinados a la gestión de la subjetividad que la novela empieza a poner en práctica en ese momento y que llegarán a determinar la forma hegemónica de la narración contemporánea, prácticamente decantada en su gran mayoría a la expresión del yo, de la identidad en primera persona.

El cine narrativo recoge la herencia de la novela realista clásica, de momento hasta Dickens, luego quizá hasta Henry James sin realmente penetrar en la esencia de la escritura de éste, pero apenas si traspasa estos límites. Es conocida la queja de Greenaway en el sentido de que el cine no habría abandonado todavía el panorama establecido por Griffith: con ello, el director inglés se refiere al ámbito del melodrama proveniente del realismo de un Dickens, por ejemplo. El documental, por su parte, habría avanzado muy poco más: literalmente se habría quedado, en lo que respecta a sus enunciados, en Balzac o quizá en Zola (luego con el *cinéma vérité*, habría llegado posiblemente a la novela reportaje de Ottwalt que analizaba Lukács), pero con el inconveniente

⁶⁰ La forma de monólogo interior aparece con Dujardin, 1887, mientras que William James elabora el término de *stream of consciousness* (flujo de la conciencia), en su *Psychology*, en 1892.

añadido de que nunca lo habría reconocido y, por lo tanto, habría sido incapaz de enfrentarse a los complejos problemas de la subjetividad (no menos reales que los de la objetividad), problemas a los que habría renunciado desde una posición ontológica que no era más que una forma de esconder una mezcla de ignorancia y de impotencia.

Sería la vanguardia la que tomaría el testigo de la narrativa en lo que respecta a la gestión de la subjetividad. La vanguardia, con su aliento utópico en busca de una visión radicalmente nueva, habría llegado pronto a las orillas del flujo de la conciencia, aunque fuera de manera involuntaria, indetectada, como puede ser el caso del uso de las superposiciones y los encadenados en Jean Epstein, Germain Dulac o Abel Gance. Pero pronto el surrealismo tocaría puerto con su interés en el funcionamiento del inconsciente. Es verdad que la objetivación de este inconsciente que el surrealismo patrocinaba en el cine parecía entrar en contradicción con la experiencia esencialmente subjetiva que, en literatura, suponía la utilización del flujo de la conciencia o monólogo interior. En *Un chien andalou* vemos un mundo estructurado a la manera del inconsciente, una realidad que parecía estar siendo soñada, pero la *cuarta pared* de la pantalla funcionaba a la manera clásica y nos distanciaba de ese espectáculo que no parecía ser la visión de nadie en concreto o que, en última instancia, podía pertenecer a esa *visión de Dios*, característica tanto de la novela realista, articulada a través de la tercera persona, como del documental narrativo clásico.

El giro subjetivo del vanguardismo norteamericano de los años cuarenta rompe esta cuarta pared, como a su manera había intentado romperla Vertov con su cámara ojo. Se pretende en el conjunto de esos movimientos que el ojo abandone su posición espectral y avance hasta el lugar de la cámara —en el caso de la proyección, hasta el lugar de la pantalla—, para participar íntimamente de la experiencia visual que la cámara produce. En el caso de Vertov, la experiencia visual se supone que es objetiva, proviene de la textura de la misma realidad; en el de Brakhage, se trata del resultado de una forma de ver la realidad más intensa, más trascendental y, a la postre, más subjetiva que también podemos encontrar en Francia, por ejemplo, en el *Traité de have et d'éternité* (1951) de Isidore Isou, con su denuncia de la incapacidad del cine por seguir representando lo real. En ambas circunstancias, el espectador debe ocupar el lugar de la enunciación, como el lector al leer un monólogo interior del *Ulises* de Joyce se colocaba en el interior de la subjetividad que lo enunciaba (y aún más intensamente en el caso de *Finnegans Wake*). En las palabras de Val del Omar podemos reconocer los ecos de este notable giro epistemológico: «en las proyecciones

cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce»⁶¹.

Examinemos más de cerca el funcionamiento de la retórica literaria y para ello retrocedamos un paso, desde el *flujo de la conciencia* a su antecedente inmediato, que es el *estilo libre indirecto* en el que se especializó esencialmente Henry James. La frase «¿Era el silbido del tren lo que acababa de oír? Estaba llegando tarde», muestra del *estilo libre indirecto*, es esencialmente distinta de otra frase como «Cristina preguntó si se acababa de oír el silbido del tren y exclamó que estaba llegando tarde», en la que la misma situación se expone en el denominado *estilo indirecto*. Esta última forma es la típica de la narración realista, y muchas veces se mezcla con el *estilo directo*, en el que los diálogos se ofrecen sin intromisiones: «¿Ha sonado el silbido del tren?, preguntó Cristina y luego exclamó: *Estoy llegando tarde.*» El *estilo libre indirecto* se diferencia de los otros dos en su mayor capacidad de control de la mezcla de objetividad y subjetividad que forma los enunciados literarios. En palabras de David Lodge: «no fue posible combinar el realismo de la ponderación que corresponde al relato en tercera persona con el realismo de la presentación que proviene del relato en primera persona hasta que los novelistas descubrieron el estilo libre indirecto, que permite al discurso narrativo moverse libremente entre la voz del autor y la voz del personaje sin preservar un límite claro entre las dos»⁶². Esta forma de llegar a la conciencia de los personajes, sin perder la distancia del narrador objetivo (un preámbulo a la mayor profundización hacia el flujo inconsciente característico del monólogo interior) no parece tener una posible correspondencia en un cine que estaría abocado a permanecer siempre en la superficie, sin posibilidad de llegar a la conciencia de los personajes de otra forma que no fuera dejando constancia de los resultados objetivos de la misma.

Si trasladamos estas formas retóricas al campo del documental, nos encontraremos con que el *estilo indirecto* podría corresponder, según la nomenclatura de Nichols⁶³, al *documental expositivo*, mientras que la combinación de *estilo directo* e *indirecto* tendría su equivalencia en el *do-*

documental observacional (el *estilo directo* puro sería análogo a una entrevista o serie de entrevistas, sin más). ¿Podemos encontrar en el documental alguna forma equivalente al *estilo libre indirecto*? El documental, más que el cine narrativo, se vería imposibilitado de este acceso a la conciencia y aún mucho menos podría producir combinaciones que introdujeran claramente la subjetividad en sus enunciados, en todo caso no podría hacerlo hasta el advenimiento de lo que Nichols denomina *documental interactivo* y luego del *documental reflexivo*. En el primer caso, la presencia del autor en el documental, no aumentaría el grado de subjetividad del mismo, como no lo haría la presencia de un personaje más, que es en lo que se convierte el autor al penetrar en el dispositivo. En el segundo caso, la reflexión sobre el propio proceso de confección del documental se ha leído tradicionalmente como todo lo contrario, es decir, como un aumento de la objetividad y no de la subjetividad. Pero, si examinamos más de cerca lo que ocurre en el documental reflexivo, veremos que en el mismo sí que aparece una primera instancia de enunciación subjetiva y, por lo tanto, de una posible combinación de lo objetivo y lo subjetivo, característica del *estilo libre indirecto*. Indica Nichols que «en su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificado de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa»⁶⁴. En el espacio que crea esta interrelación más íntima con el enunciado que promueve el documental reflexivo es donde puede producirse un primer nivel de subjetividad en el documental. Como en el caso literario, no estamos hablando de la subjetividad de los personajes, sino del grado de subjetividad del propio enunciado. Y es este grado el que aumenta en el documental reflexivo, de la misma manera que con el *estilo libre indirecto* el escritor tiene a su alcance un dispositivo que permite modular más de cerca la subjetividad de la narración, puesto que le faculta para expresar la subjetividad de los personajes a través de la objetividad de la narración. Nótese que digo a través, no desde la distancia que ofrece la objetividad de otros estilos. Es la condición híbrida del *estilo libre indirecto* la que hace que este sistema de enunciación sea realmente poderoso. Se trata de una condición híbrida que no se da en la combinación de diálogo y narración de las formas mixtas, tan típicas del documental, porque en estos casos se trata prácticamente de simples yuxtaposiciones en las que ambas modalidades no se modifican mutuamente. Por el contrario, en el *estilo libre indi-*

⁶¹ Román Gubern, *Val del Omar, cineasta*, Granada, Diputación de Granada, 2004, pág. 31.

⁶² David Lodge, *Consciousness and the Novel*, Londres, Penguin Books, 2002, pág. 45 [trad. esp.: *La conciencia y la novela*, Barcelona, Península, 2004].

⁶³ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 97.

recto, lo objetivo y lo subjetivo se entrelazan y generan una energía única de la que podemos encontrar indicios en el documental reflexivo, donde se produce una articulación parecida entre la objetividad prototípica del documental y un rescoldo de subjetividad del mismo documental que se produce cuando éste empieza a reflexionar sobre sí mismo. Es así que el documental reflexivo abre un camino hacia su sucesor, el film-ensayo. Pero antes se sitúa, el nuevo modo detectado por Nichols en los documentales modernos, el modo *performativo*, por medio del que el documental se abre directamente a la subjetividad y a las contraposición de ideas⁶⁵. También en este caso, se produciría una mezcla de subjetividad (del tema) y objetividad (del dispositivo) que emularía el *estilo libre indirecto*, aunque quizá de forma más débil que en el modo anterior, reflexivo, puesto que éste es por propia esencia consciente del alcance de sus enunciaciones y, por lo tanto, pone a disposición del documentalista los instrumentos necesarios para controlar el grado de subjetividad u objetividad de las mismas, mientras que en el *documental performativo* cabría que esta posibilidad estuviera mitigada o fuera simplemente ignorada, a pesar de que el tema tratado fuera claramente subjetivo.

También puede que sea posible, como han indicado recientemente algunos autores, adjudicar al modo performativo valores cercanos al film-ensayo. Así, en un comentario al documental de Phil Hoffman *Passing through/torn formations* (1987), se dice lo siguiente: «Al desmontar las nociones realistas de una ontología de lo *real*, el documental performativo invita al espectador a buscar la verdad en el interior del yo. Extrae la reflexividad fuera del texto y la sitúa en el espectador, en un gesto de implícita cogitación. De esta manera, el documental performativo propone condiciones para el pensamiento»⁶⁶.

Pero la vanguardia ha llegado ya más lejos en este terreno en el momento de aparecer los primeros documentales reflexivos y performativos, porque la vanguardia no ha olvidado nunca, por lo menos en su vertiente práctica, que el enunciado se efectúa mediante imágenes y que sobre estas imágenes gravita un determinado *inconsciente óptico* que radica en la mirada del espectador sobre las mismas. El documental re-

flexivo, a pesar de su voluntad metalingüística, no puede evitar, sino todo lo contrario, el hecho de que incluso la reflexión sobre sí mismo está regida por una mirada última que se le escapa (como ocurre, por otro lado, con toda producción visual, pero aquí de manera más problemática, por el hecho de que la metarreflexión pretende constituirse en el límite de lo objetivo o de lo posible). Desde el documental interactivo en adelante, es habitual, por ejemplo, que el autor introduzca la cámara dentro del campo del propio documental, precisamente para hacer consciente al espectador de que el enunciado es el producto de una acción técnica, pero esta introducción esconde el hecho de que debe haber forzosamente otra cámara filmando lo que se está viendo. Así se inicia un bucle imposible de romper dentro de los esquemas clásicos, que no hace más que complicarse cuando lo que se introduce en el documental no es la cámara, sino otros dispositivos, como la mesa de montaje, etc.

Desde el momento en que el cine es imagen, y el documental también; desde el momento en que se produce el proceso de cosificación, de conversión del mundo en imagen, se destila del fenómeno una instancia superior a las propias imágenes, a su propio enunciado, que establece un punto ciego en las mismas con respecto a su funcionamiento, a su *conciencia*, podríamos decir. El espectador, en situaciones tradicionales, no tiene nada que ver con esta disposición, puesto que contempla las imágenes a distancia: el espectador (como factor del entramado comunicativo) es, valga la redundancia, espectador de esas imágenes y, por lo tanto, no hace sino contemplar a distancia la condición trágica de las mismas que hace que no puedan auto-resolverse. Pero precisamente esta distancia espectral hace que ni las imágenes ni el espectador puedan ser verdaderamente conscientes de esta incapacidad para la plenitud que tienen esas imágenes filmicas, y por lo tanto la misma pasa desapercibida. En este sentido, la apertura que supone el documental reflexivo, o cualquier reflexividad de la imagen, como en el caso de las meta-imágenes de Mitchell, supone un intento de solución del dilema, pero siempre la nueva disposición queda encajada en la trama que se tiende la propia exposición visual a sí misma, una trama que le impide autocontemplarse desde una posición absoluta. Sin querer extender la discusión a otros ámbitos, me atrevería a indicar que este problema tiene en matemáticas un correlato famoso: se trata del teorema de Gödel, según el cual ninguna clase de objetos puede pertenecer a su misma clase: siempre es necesaria una clase superior para expresar las cualidades de la clase a la que pertenecen los objetos que se pretenden describir.

⁶⁵ Antonio Weinrichter (*Desvíos de lo real*, Madrid, T & B Editores, 2004) indica adecuadamente la ambigüedad del término *performativo*, que tanto puede referirse a un enunciado que no puede verificarse como a la actitud desinhibida de los documentalistas o los personajes.

⁶⁶ Robert Carl Craig, «Phil Hoffman: *passing through/torn formations* and the Performative Documentary», en *Off Screen*, <http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/phil_hoffman.html#_edn4> (febrero de 2004).

La vanguardia, a partir de los años cuarenta y de sus secuelas en el cine *underground*, soluciona esta paradoja abjurando en principio de la reflexividad, pero haciendo presente el ojo del espectador en el lugar de la cuarta pared. El ojo deja de ser simple espectador y se sitúa justo en el lugar de la cuarta pared como escrutador consciente, y visualmente participante, de las operaciones visuales que se están produciendo en la pantalla, *a espaldas* de lo que ocurre *dentro* de la misma. Así, en *Dog Star Man* Brakhage nos invita a asistir, como he dicho, a los resultados de una nueva visión y, como sea que pretende que estas experiencias visuales creen nueva conciencia, debe obligar al ojo del espectador a ser receptáculo de las mismas, no desde lejos, sino justo desde el mismo borde donde termina la experiencia filmica y donde empieza la experiencia espectral; ni fuera ni dentro, sino en la misma frontera, es decir, controlando la objetividad y la subjetividad, el híbrido que forman ambos, como lo controla el *estilo libre indirecto*. En los diarios de Jonas Mekas, *Lost, Lost, Lost* (1976), por citar otro ejemplo posterior, no estamos simplemente contemplando imágenes documentales tomadas por un sujeto, sino ante los recuerdos visualizados que ese sujeto ha ido acumulando. Pero no sólo esto, sino que contemplamos cómo ese sujeto, Mekas, juega con sus recuerdos, cómo los baraja y los comenta. Lo hace de forma parecida a como lo podría hacer alguien que estuviera recordando su pasado, pero con la crucial distinción de que, en este caso, el pasado está presente de forma material, como imágenes que el poseedor de los recuerdos puede ver y puede manipular. Por lo tanto, las formas que una vez fueron realidad y luego imagen, son ahora, en el momento en que Mekas las recompone, recuerdos o imágenes en segundo grado. Pero este trabajo del memorista no termina en sí mismo, puesto que está siendo filmado, convertido en otras imágenes de las que sólo el espectador es plenamente *consciente*. Las imágenes-recuerdo de Mekas están siendo transformadas por el mismo Mekas, pero este proceso de transformación deja un punto ciego que resuelve el espectador, aunque sólo si el espectador se implica en la misma superficie de la enunciación, pasando a formar parte de la misma, puesto que de lo contrario el fenómeno seguirá estando compuesto simplemente por dos experiencias distintas que se comunican, objetivamente, a distancia.

La mirada del espectador siempre ocupa una posición superior a la última capa de significado, se trata de su papel tradicional de receptor último que, con su interpretación, cierra el ciclo enunciativo. Pero esta función ejecutada desde la distancia espectral es fundamentalmente distinta de la que le proponen algunos ejercicios de la vanguardia, en los que se requiere del espectador que pase a formar

parte integrante del dispositivo *sobre* la misma plataforma de la enunciación, la imagen en la pantalla, para desbloquear la incapacidad de la imagen por trascenderse a sí misma. Esta última capa sólo se hace consciente en el acto de mirar *de cerca* el documental: es una suerte de inconsciente de la enunciación, que se hace consciente fuera de ella, cuando el espectador se implica en esa enunciación y pasa a formar parte de la misma, algo que no siempre está dispuesto a hacer y que no todas las enunciaciones le permiten con la misma intensidad. Pero cuando lo hace, él mismo se convierte en un dispositivo híbrido con el que, como en el *estilo libro indirecto*, se moldea la objetividad y la subjetividad, ya que el espectador se encuentra en la frontera entre ambos mundos y puede gestionar perfectamente el intercambio entre ellos.

El film-ensayo aparece en esta intersección entre el impulso que la vanguardia ofrece a la mirada, al acercarla a la enunciación, y la apertura que supone el documental reflexivo, apertura que, como digo, no termina de resolverse dentro de la reflexividad. Según Nichols, el espectador del film reflexivo, «más que la presencia del realizador en el mundo histórico, observada en el modo interactivo, experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo»⁶⁷. Esta presencia es equivalente a la presencia del espectador en el campo enunciativo, es el mismo movimiento observado desde el lado opuesto. Pero la reflexividad no es capaz de incorporar esta presencia en su discurso y, por lo tanto, permanece todavía encerrada en su propio juguete. No así el film-ensayo.

En *Histoire(s) du Cinema* (1997-1998) Godard reflexiona sobre el cine, a través del cine, pero especialmente a través de las imágenes: de las imágenes en general, no sólo de las imágenes cinematográficas. Él mismo aparece en pantalla, su propia máquina de escribir aparece en pantalla: por el contrario, ya no introduce la moviola en la que trabaja, como sería típico en el documental reflexivo, como había ocurrido en el film-ensayo de Welles, *Fake*. La reflexión de Godard no se aleja de su propio terreno, del terreno establecido por el film-ensayo: va incorporando elementos, significados externos, pero lo hace no para remitirse directamente a ellos, sino para alimentar esa sinuosa línea reflexiva que el film va trazando en su discurrir sobre la pantalla y que a la vez se va dibujando *sobre el ojo* del espectador, situado justo en el borde donde lo objetivo y lo subjetivo se encuentran. Para seguir la reflexión de Godard, el espectador debe ser capaz de acompañar a las imá-

⁶⁷ *Op. cit.*, pág. 99.

genes en sus reflexiones, en su deambular por el territorio recién creado, en su creación de ese territorio: en tal caso, el espectador se convertirá en la consciencia de las imágenes, en la actualización del inconsciente óptico que las acompañaba en su condición de síntomas de una realidad que se pone de manifiesto a través del propio movimiento hermenéutico del film-ensayo. Pero esta actividad del espectador no será simplemente objetiva, como en el documental tradicional, sino que deberá alcanzar un estado que también es más que subjetivo, como en algunas propuestas vanguardistas, porque supone una hibridación entre lo objetivo y lo subjetivo, una acción que demandan las propias imágenes y la actividad que con ellas confecciona Godard, ya que las imágenes deben ser interpretadas, su conjunción debe ser interpretada, a través primordialmente de la visión: de la visión se va a la razón y se regresa de nuevo a la visión. No basta sólo con la razón distante, con el distanciamiento, sino que el distanciamiento es algo que se produce dentro de la visión, dentro del campo epistemológico que la visión va creando al avanzar en su reflexión a través de las imágenes.

En la lectura figural, epidérmica, que efectúa Deleuze de la obra de Francis Bacon⁶⁸ encontramos un magnífico ejemplo de la distancia a la que el film-ensayo requiere que se sitúe su espectador. No se trata de contemplar de lejos un espectáculo de estética, pero tampoco se trata de perderse en las puras sensaciones de una visión trascendental, sino de ir descifrando las propuestas visuales, figurativas, que en este caso el pintor propone. Tampoco se trata de interpretar en el sentido que le daba Susan Sontag al término, es decir, de llevar el material interpretado a otra parte, de transformarlo en otra cosa que hace irrelevante el origen. Lo que efectúa Deleuze por el contrario es descifrar el propio discurso de las imágenes, lo que éstas dicen sobre el mundo cuando hablan de sí mismas. La textura característica de la obra de Bacon resulta en este sentido ejemplar, ya que se posiciona más allá de la abstracción, pero para confeccionar una figuración que tiende a regresar sin embargo a ella, puesto que sus figuras no son proyectos miméticos, sino descomposiciones de la mimesis. Esta textura es análoga a la del film-ensayo, ejemplifica el lugar donde la forma ensayo se muestra más efectivamente, es decir, el crisol donde los materiales visuales se combinan para producir un flujo particular de significados. Con esta visualidad fluctuante se establece, pues, un proceso de reflexión: la hermenéutica no se detiene sobre las imágenes en sí mismas, en su forma,

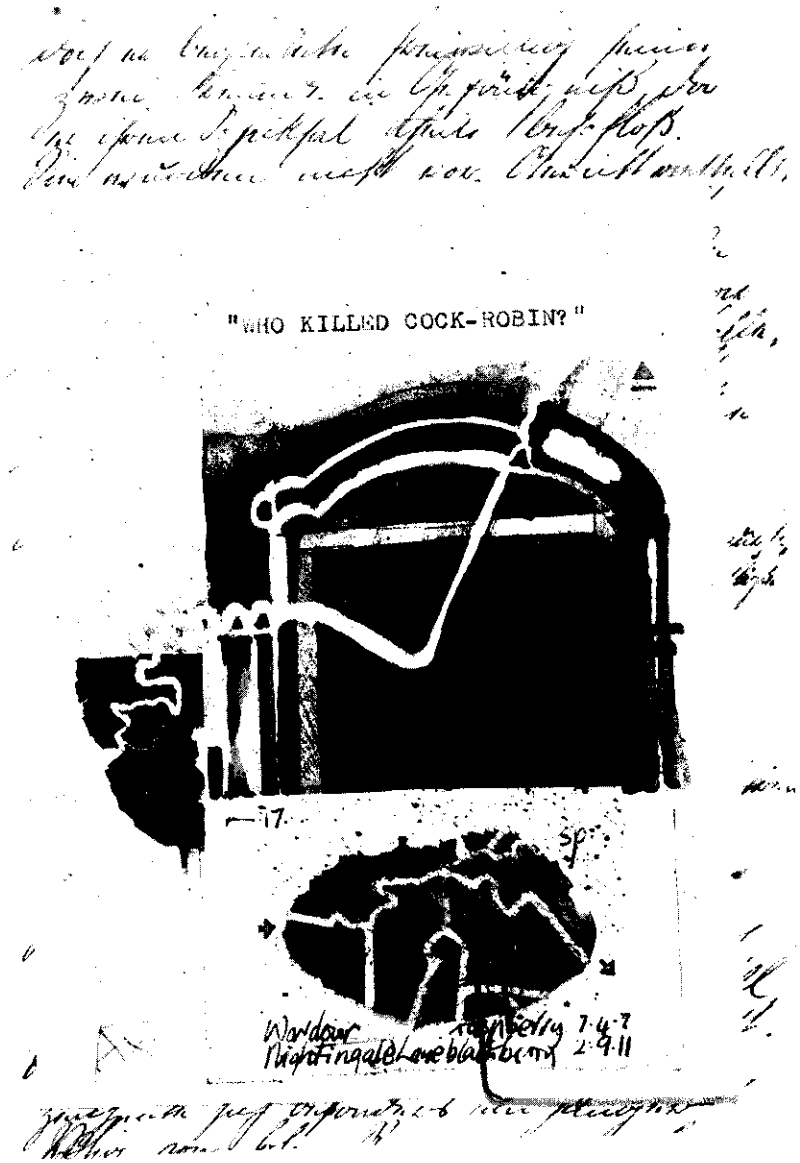
sino que se catapulta desde ellas, desde sus conformaciones, hacia otro plano, sin que se pierda, no obstante, el potencial de ninguno de los dos niveles, porque uno es alimento del otro. La interpretación simbólica, semiótica, sintomática queda apartada del primer término, se guarda para operaciones de segunda mano, y aparece desnuda la propia capacidad del discurso visual, viajando entre la forma y el concepto, entre la objetividad y la subjetividad, sin detenerse en ninguna de las estaciones por más tiempo del necesario para efectuar el tránsito en sentido contrario. La existencia de un ejercicio de reflexión es primordial en el proceso, por ello la modalidad *poética* del documental, según Nichols, así como sus variaciones, el film de *montage* o el *found footage*, el film lírico, etc. no entran dentro del capítulo del film-ensayo, a no ser como módulos del mismo, porque si bien presentan un flujo de imágenes que tienden a organizarse mediante estructuras melódicas, contrapuntísticas, etc., nunca requieren del espectador la lectura cercana para resolverse. Basta con que éste se mantenga en su actitud pasiva para que el dispositivo siga funcionando, para que se reciba en su primordial intensidad: por descontando que esos mecanismos producen también ideas, pero son ideas en segundo grado, simbólicas, interpretativas, ideas asociadas al flujo pero no inherentes a su conformación. Por el contrario, en el film-ensayo similares disposiciones forman un *flujo de conciencia*, no sólo consciente de sí mismo, sino también vuelto *sobre sí mismo* para proponer una reflexión sobre el propio flujo. Así ocurre, por ejemplo, con la línea sinuosa de *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), desplazándose desde los juegos japoneses y su relación con la memoria al tema de la muerte en la cultura japonesa, los movimientos de liberación nacional en Guinea-Bissau y la figura histórica de Amílcar Cabral, para regresar de nuevo a la memoria y desplazarse desde ella a *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, es decir, al territorio del símbolo, al que se llega después de haber transitado por zonas del imaginario y de la geografía política, social e histórica. Todo ello mediante un proceso que está íntimamente ligado a las imágenes que lo componen, a las figuras que éstas establecen mediante sus heterodoxos enlaces.

La efectividad de este proceso hermenéutico puede calibrarse de forma efectiva incluso en productos que parecen ironizar tempranamente sobre la forma ensayo como son *A Walk through H* (1978) y *The Falls* (1980) de Peter Greenaway, ya que en ellos, a pesar de las absurdas conclusiones que el narrador extrae, o mejor, proyecta sobre las imágenes, éstas tienen vida propia e inducen a una reflexión alternativa. Por otro lado, estas realizaciones, al desconstruir la forma ensayo, nos

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002.

muestran también la doble vertiente de su enunciación: por un lado, son ensayos ilustrados, herederos directos de la forma literaria, pero por el otro articulan su discurso mediante una conjunción de imágenes dispersas, muchas veces inicialmente herméticas, las cuales pierden en el proceso su cualidad ilustrativa, subsidiaria, y se convierten en enunciaciones por derecho propio, destilan un flujo de significados que se impone a lo que parece ser la línea discursiva principal del film, satírica. El vanguardismo, de raíces dadaístas, de este tipo de films (como ocurre a veces también con el falso documental) reside en su ironía, en su voluntad desestabilizadora de un determinado discurso, pero ello no impide que se imponga sobre esa voluntad el poder de otro dispositivo más avanzado, el del film-ensayo. Ello es así porque la intención rupturista se dirigía, en el caso de Greenaway, no tanto hacia la forma filmica del ensayo, una innovación de la que los mismos films formaban parte, sino hacia determinadas versiones integradas de la forma literaria mimetizada filmicamente, es decir, hacia el reportaje televisivo de altos vuelos que, a su vez, constituía una variante descafeinada del documental. Más tarde, el mismo Greenaway regresaría sobre la forma ensayo para utilizarla en toda su efectividad, aún a riesgo de colocarse a sí mismo en el punto de mira de la ironía, pero sin asumir desde luego que él hubiera podido estar ironizando de antemano sobre esa última parte de su obra. Es decir, que Greenaway descubre paulatinamente la efectividad de una forma filmica generada a partir de su actitud primariamente rupturista, vanguardista, que se caracteriza por la ironía hacia estilos superados. Al pretender ridiculizar estos estilos añejos reproduce, en otro plano, las características de un estilo nuevo: una forma de avanzar hacia el futuro caminando de espaldas al mismo. Este proceso revela el carácter genuinamente post-vanguardista del film-ensayo.

En el film-ensayo confluyen, pues, las diversas corrientes del documental y la vanguardia, y en él se resuelven algunas de sus contradicciones. El film-ensayo nos ofrece como espectáculo la forma de una reflexión en el transcurso de conversar con la realidad, pero para completar su funcionamiento, el film-ensayo precisa de la colaboración de la mirada del espectador, precisa que éste renuncie a su proverbial distancia, y se integre en el dispositivo, no para abandonarse a la inconsciencia, sino para completar con su conciencia el flujo de las imágenes del film que se abren a un *exterior* del que no pueden ser conscientes, pero de cuya conciencia precisan para completarse. El film-ensayo resuelve el excedente formalista de la vanguardia, poniendo la estética al servicio de una hermenéutica interna, al tiempo que compensa la deficien-



A Walk through H (Peter Greenaway, 1978).

cia estética del documental (su pretendido rechazo de la estética), situando su discurso justo al nivel material de las imágenes. Con ello consigue superar a la vez el estéril ascetismo del documental y la cegadora euforia de la vanguardia, sin abandonar ni el ámbito de lo real ni el de la experimentación.

SEGUNDA PARTE

Historia(s)/Recorridos

CAPÍTULO 6

El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo

MANUEL PALACIO

EN DONDE SE EXPLICA EL IMPACTO
DE LAS TECNOLOGÍAS VIDEOGRÁFICAS
EN LA FORMA DE HACER IMÁGENES

Quisiera empezar recordando esa especie de leyenda urbana sobre la importancia de la tecnología que circula por los territorios de la comunidad del cine documental. Todos los lectores de este libro seguro que conocen aquella historia tan repetida que cuenta que la comercialización de la cámara Eclair y la grabación magnética de sonido del Nagra están en la base de las aportaciones estilísticas de *Cronique d'un été* (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1960), sin dudarle una de las películas canónicas de la contemporánea experiencia filmica documental. En este mismo sentido que remarca la importancia de los aparatos mediadores, siempre me acuerdo de unas palabras de Javier Maqua, curtido realizador de decenas de los docudramas de *Vivir cada día* (TVE, 1979) y recientemente del largometraje documental *Apuntarse a un bombardeo* (2003). Leámosle:

La cámara es un sólido. Volumen, forma, peso. Sus características ópticas y mecánicas son naturalmente, principales pero vienen después (...). En la casa del explotado (en la mayoría, pues, de las ca-

sas) con una cámara de 35 mm (y su óptica elegante y enorme) no lograremos más que primeros planos de un hombre sin afeitarse; con una cámara de 16 tampoco lograremos mucho, pero al menos tendremos planos medios y quizá algún general corto que nos permitan ver, comprender, el ambiente que rodea su barba, las pequeñas alegrías con que, pese a todo, quieren adornar la miseria de su hogar¹.

En suma, parece una obviedad indicar que la tecnología de las «máquinas de ver», con las que se registran las imágenes del mundo exterior establece una determinada codificación del punto de vista sobre el mundo mismo². Los escépticos pueden comprobarlo con un simple ejemplo: el azul del cielo es perceptivamente distinto cuando es recogido y reproducido por las tecnologías fotoquímicas que cuando se hace por electromagnéticas.

En la contemporaneidad audiovisual la relación real-referente es mucho más compleja. Y lo es porque, al margen de la tecnología usada en el registro de las imágenes, hoy en día casi todas las técnicas y herramientas que se utilizan habitualmente en el ciclo de postproducción (edición con sistemas digitales para audio y vídeo, tratamiento digital de la imagen, sistemas gráficos, entre otros) han creado entornos integrados de soportes cuyo uso, a su vez, se ha incorporado a todos los procesos audiovisuales, con independencia de la sofisticación formal del acabado o del presupuesto que se maneje en la producción.

No parece disparatado, pues, afirmar que el fácil maridaje entre las tecnologías y la digitalización de los procesos ha permitido la aparición de nuevos sistemas de intertextualidad que modifican radicalmente la forma de crear, manipular y almacenar las imágenes. Pero con un calado de una repercusión mayúscula también han establecido nuevas maneras culturales y perceptivas de relacionar la imagen con su referente. Asimismo, la integración de soportes ha dado un nuevo sentido a la fase de montaje de imágenes e indirectamente a los subgéneros documentales conocidos como de reciclaje, metraje encontrado o memoria e identidad.

Huelga decir que las últimas afirmaciones están en la base de la visualidad y estructura formal de los más afamados documentales contemporáneos. No puedo dejar de recordar *Grimoire Magnetique* (1983), una obra de la cineasta Joëlle de la Casinière, sobre la vida y pasión de un santo musulmán en la que se combinan imágenes y sonidos en

una envoltura que recuerda la factura textual de un informativo televisivo. Ni tampoco, por supuesto, el estilo sobre el que Alan Berliner ha edificado su celebridad, ni las muchas películas articuladas sobre la recopilación de materiales, tal como ocurre en las realizadas por Elia Suleiman sobre la representación en los medios de comunicación de los palestinos (*Introduction à la fin d'un argument*, 1990) o el trabajo de Andrés di Tella sobre una visión personal de la historia de —la televisión en— Argentina (*La televisión y yo*, 2002).

Dicho de otro modo, las tecnologías y los criterios estrictamente de producción se imbrican cada vez más con las decisiones textuales. Lo que nos puede llevar a reflexionar sobre el hecho de si las modificaciones de la representación audiovisual que percibimos en muchos ejemplos destacados del documental reciente —por ejemplo, la textura de las imágenes o el estilo del montaje de algunas piezas de José Luis Guerin o de Trinh T. Minh-ha— tienen que ver con los cambios intrínsecos al proceso evolutivo del género o más bien con la lógica de uso que impone el utillaje presente en las salas de postproducción videográfica, donde todos los cineastas acaban sus obras. La respuesta no es simple, pero desde luego establece una visión sobre el documental.

Este escrito se concibe como un intento de profundizar en el tiempo histórico y social en el que unos individuos empezaron a utilizar la tecnología del soporte videográfico para la elaboración de prácticas documentales. Ocurrió en Estados Unidos, y más específicamente en la ciudad de Nueva York, en los años finales de la década de 1960 y en los primeros de la de 1970. La hipótesis previa consiste en que ese periodo ha incidido en los sistemas estilísticos del documental contemporáneo; los grupos de realizadores que articulan las primeras gramáticas y retóricas videográficas, mediatizados por la tecnología, elaboraron soluciones al margen de la tradición en aquel momento hegemónica del Cine Verdad.

Pensemos para corroborarlo en unas características básicas de la técnica y de la tecnología del vídeo. En primer lugar, la duración de la cinta; en aquellos años la cinta tenía una extensión que llegaba hasta los treinta minutos frente a los once minutos característicos de los cuatrocientos metros de la bobina cinematográfica de 16 mm. Naturalmente esa diferencia en las duraciones estándares crea sustanciales diferencias a la hora de establecer planes de rodaje y la misma relación con el objeto o con la situación a captar.

Y en segundo, y aun más decisivo, los nuevos formatos videográficos pueden presentar imágenes captadas instantáneamente. Obsérvese que en la tecnología cinematográfica siempre hay un momento entre

¹ Javier Maqua, *El docudrama. Fronteras de lo real*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 17.

² Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

la captación y la exhibición de las imágenes, el tiempo de revelado, en el que se demora la terminación del proceso global. Empero, con el vídeo, las imágenes y los sonidos grabados se pueden exhibir sin solución de continuidad. Lógicamente, con el visionado de las imágenes videográficas se pueden activar debates entre los asistentes en un remedo de interactividad colectiva que, finalmente, potencia la misma experiencia de la etapa de grabación de las imágenes. Uno de los videastas de la época explicitó la importancia primigenia de esa característica: «el proceso filmico es una carretera de una única dirección de la experiencia del cineasta captador de las imágenes al espectador aislado del contexto; mientras el vídeo es una vía de dos direcciones que permite ventajosamente todos los procesos de interactividad en educación o en contenidos sociales»³.

Pero retrocedamos un poco para poder saltar más alto.

EN DONDE SE CUENTA EL NACIMIENTO DEL VÍDEO

El vídeo, una patente de la empresa norteamericana Ampex, nació oficialmente la noche del 30 de noviembre de 1956; en esa fecha se vieron imágenes electromagnéticas durante la emisión del informativo televisivo *Douglas Edward and the News* de la cadena norteamericana CBS. La industria televisiva estadounidense necesitaba un soporte audiovisual que resolviese de una manera más cómoda de lo que lo hacía el cine las dificultades que les creaban las diferencias horarias existentes entre las dos costas de su territorio. De esta manera, el vídeo permitía que una determinada noticia pudiese ser emitida en los informativos de la Costa Este y tres horas después, sin mucha complejidad, en los de la Costa Oeste.

Nadie concibió que el nuevo soporte de imágenes pudiese tener algún tipo de contenido propio o unas formas de expresión dotadas de una cierta autonomía estética. Así, en la invención del magnetoscopio únicamente nos encontramos ante una simple y llana tecnología al servicio de las necesidades de almacenaje de programas. No cabía pensar que la llegada del vídeo a los estudios de televisión supusiese alguna aportación a las formas de espectáculo ni por supuesto ninguna modificación significativa a los procesos comunicativos de la sociedad.

³ Louis Jaffe, «Video-tape versus Film», en *Radical Software*, vol. I, núm. 3, 1971, pág. 16.

Con el paso del tiempo, sin embargo, se ha producido una cierta ósmosis entre las tecnologías videográficas y televisivas hasta el punto de hacerlas virtualmente indistinguibles. De hecho, el vídeo se ha convertido en un actor principalísimo de los cambios de la institución televisiva. Nadie debe olvidar que la aparición del medio electromagnético señaló el inicio de la hegemonía económica de la industria televisiva en el conjunto de todas las industrias culturales y cinematográficas; quizá tampoco sea casual que la consolidación del vídeo en los sistemas productivos de la industria televisiva sea coetánea al lugar principal que consigue la Televisión en el espacio público de los países occidentales.

Posteriormente, algunos cambios en las tecnologías videográficas tales como la aparición del código de tiempos, imprescindible en los procesos de postproducción, o los primeros efectos visuales, entre una lista reducida de vocación infinita, han significado el comienzo de la creación de las características formales y estilísticas de la televisión contemporánea. En suma, la llegada del vídeo a la televisión trajo consigo algunos cambios de enorme trascendencia para el conjunto de la manera de percibir y consumir las imágenes en movimiento. Quisiera mencionar un único ejemplo. El 31 de diciembre de 1963, coincidiendo con la retrasmisión de un partido de fútbol americano, se usó por vez primera en una emisión televisiva el *instant replay*, la repetición de la jugada en su denominación española. Con esa operación técnica videográfica probablemente se inició un camino no finalizado de radicales y profundas mutaciones en los hábitos de percepción de imágenes en todos los sistemas textuales audiovisuales.

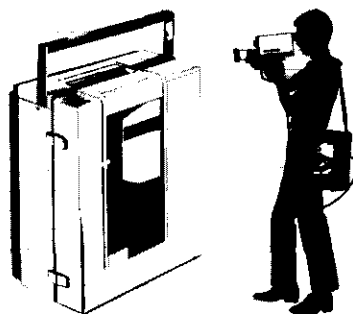
Sea como fuere, durante más de una década, el soporte electromagnético perteneció al exclusivo uso de las cadenas televisivas (TVE adquirió el primer vídeo en 1962). Sin embargo, a mediados de los años sesenta, según unas fuentes en 1965 y según otras en 1967 o 1968, la empresa japonesa Sony comercializó en los Estados Unidos el primer vídeo dirigido a un mercado diverso del televisivo. Eran vídeos portátiles que grababan en blanco y negro y que inmediatamente se denominaron *portapack* en el argot de los pioneros. Los vídeos portátiles se consolidarán con la aparición de la cinta de videocasetes y especialmente con la llegada del formato U Matic en 1972 (los magnetoscopios estacionarios de media pulgada tipo Betamax o VHS capacitados para grabar programas televisivos aparecerán a mediados de la década de los setenta).

Los primeros magnetoscopios portátiles se vendían en los Estados Unidos a unos 1.900 dólares, cantidad equivalente a lo que entonces

SONY

VIDEOCODER® AV-3400

OWNER'S INSTRUCTION MANUAL



utilizara para los sistemas visuales de vigilancia y control tan frecuentes en las urbes contemporáneas, en los bancos, en las carreteras, etc. Años más tarde el alemán Michael Klier realizó *Der Riese [El Gigante, 1984]*, una verdadera obra maestra del género de reciclaje a partir del robo de las imágenes captadas por las cámaras de vigilancia de aeropuertos, autopistas, aparcamientos, únicamente aderezadas por una pregnante y sugerente música extradiegética.

Sin embargo, algo inesperado sucedió una vez empezaron a comercializarse los primeros equipos portátiles. Al calor de la lumbre de los movimientos de los derechos civiles y contrarios a la guerra de Vietnam, en Nueva York, ciudad en la que se concentraban influyentes movimientos contraculturales y vanguardistas, comenzó a vislumbrarse la utilización del soporte videográfico de una manera imprevista. Desde la atalaya de la contemporaneidad las consecuencias de lo que allí ocurrió resultan muy visibles en los procesos evolutivos del cine documental.

EN DONDE SE HABLA DE UNA SOCIEDAD EN MUTACIÓN

Cuando se aborda analíticamente la década de 1960 siempre se plantea una disyuntiva conceptual: por un lado están aquellos que se posicionan considerando que la energía contracultural y libertaria permeabilizada en distintos sectores de la sociedad anglosajona se convirtió en la savia primera que alimentó muchos de los cambios que nos llegan hasta hoy en día (desde la reivindicación de los derechos de las minorías hasta la configuración descentralizada de Internet). Y por otro lado se encuentran los que piensan, en la más ancestral tradición de la economía política de la Escuela de Frankfurt, que todos los cambios que se vivieron en esa década de prodigios fueron epidérmicos, y que la sombra del capital era entonces igual de alargada que ahora. No podemos abordar aquí la doble faceta de ese dilema, pero huelga decir que la posición que se adopte establece las claves de lectura de lo que es la contemporaneidad y por ende de este ensayo.

Diversos autores han escudriñado el contexto en el que apareció el vídeo a finales de la década de los sesenta y su primer desarrollo en los iniciales setenta. Los diversos escritos de Marita Sturken siguen siendo el fundamento de la explicación académica del periodo; por su parte los de Deirdre Boyle constituyen la base histórica más completa y descriptiva. Algunas de las intervenciones de ambas autoras se encuentran disponibles en la red en el proyecto *Video History Project*: www.experimentalstvcenter.org.

Portada del manual de instrucciones del *portapack* Videocorder AV-3400 de Sony.

en España venía a costar un coche utilitario tipo Seat 600. El precio resultaba abordable para muchos sectores de la cultura, de la educación, de la medicina o de la pequeña industria. Un uso de significativa importancia económica fue la aplicación que permitía que el medio se

Sea como fuere, el crecimiento del número de videastas superó en pocos años cualquier previsión. Tamaño éxito únicamente puede explicarse si se piensa que el nuevo medio satisfacía algún tipo de demanda social o cultural que no era cubierta por el soporte fotoquímico. La aseveración anterior parece incontestable si pensamos en el hecho de que desde 1965-1968 hasta 1973, año en el que se produce la primera gran legitimación social del soporte al incluir a las prácticas videográficas en la Bienal del Arte Americano del Whitney Museum, los videastas pasaron de ser decenas a contarse por miles. Un segundo aspecto apenas estudiado, pero sin duda mucho más decisivo, es que en esos mismos años la tecnología vídeo en lo que se refiere a las cámaras y sobre todo a las ediciones se convirtió en una parte del currículo académico en muchas universidades y escuelas de arte. A partir de esas fechas toda la enseñanza audiovisual se realizará en soporte electromagnético y por ello todo cineasta (documentalista) que haya emergido al espacio público a partir de la década de 1980 se ha formado obligatoriamente en los rudimentos de la representación audiovisual con vídeo.

El proceso de introducción del vídeo como soporte creativo en la Europa de los años setenta se vivió de una manera diversa a como acaeció en Norteamérica. Sin duda ello fue debido a las limitaciones tecnológicas que existían en el Viejo Continente, pero también, claro, a las diferencias entre ambos modelos televisivos. En cualquier caso, el vídeo como forma creativa se cobijó en Europa en los aledaños de la institución cine. Como limitado pero significativo ejemplo de lo anterior puede mencionarse la sección fija que desde 1979 tuvieron las páginas de la emblemática *Cahiers du Cinéma*. La misma revista editó un número monográfico dedicado al tema en 1981. En España la primera gran aparición pública del vídeo como forma creativa se produjo en el marco del Festival de Cine de San Sebastián en 1982.

En suma, podría concluirse este apartado indicando que en Estados Unidos, en esa etapa inicial, el vídeo representaba para determinados segmentos de jóvenes, y al igual que podía hacerlo la minifalda, la revolución sexual, la música pop o la marihuana, el «espíritu del tiempo» de esos finales de los sesenta y los setenta. Todos los indicios apuntan que los primeros videastas estaban atraídos por las implicaciones culturales que tenía el utilizar o hacer vídeo: estilos de vida alternativa, activismo político o ecología de los medios⁴; y, desde luego, en buena

⁴ John Burnis, «Did the Portapak Cause Video Art? Notes on the Formation of a New Medium», en *Millenium* 29, 1996, pág. 4. También está accesible en la selección de Internet de Video History Project.

parte influenciados por las técnicas de meditación de base oriental o experiencias lisérgicas. Marco Vassi, más tarde militante activo a favor de la libertad sexual y autor de prestigio de novelas eróticas, escribió en el primer número de *Radical Software*: «el vídeo es explicar un viaje a alguien que no ha tomado nunca un ácido».

Algunas notas de esta música se oían en muchos lugares, como las piezas que ejecutaba Margarita D'Amico (1971) en la comunidad latinoamericana o Hans Magnus Enzensberger en sus *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* cuya versión original alemana, de 1971, tanto predicamento tuvo en general en Europa y en particular en España. Allí escribía aquel celeberrimo fragmento que dio cobertura teórica a muchas prácticas contrainformativas europeas de la década de 1970:

Como se sabe, unos medios como la televisión y el cine en su aspecto actual no están al servicio de la comunicación, sino que más bien la obstaculizan. No permiten ninguna influencia recíproca entre el transmisor y el receptor; desde el punto de vista técnico, reducen el *feedback* al nivel mínimo que permite el sistema. Sin embargo, este estado de cosas no puede ser justificado desde el punto de vista técnico. Muy al contrario, pues la técnica electrónica no conoce ninguna contradicción de principio entre el transmisor y el receptor⁵.

El nuevo territorio videográfico era, pues, una especie de *terra incognita*. El uso del nuevo soporte estaba cargado, por un lado, con el prestigio simbólico de los nuevos tiempos, y por otro resultaba un territorio completamente virgen. Había que inventarlo todo en un nuevo medio que, para bien o para mal, se desarrollaba al margen de la adscripción de sus trabajos a algún tipo de tradición audiovisual previa. De hecho, no está claro que vídeo y cine hayan podido compartir en esa época los públicos, ni siquiera aquel segmento de los llamados cinéfilos o interesados en el cine de vanguardia.

En un primer periodo que llega hasta 1970-1971 no existe un nombre claro para los trabajos videográficos que se están haciendo a lo largo de todos los Estados Unidos. Sus creadores y públicos ignoran si las prácticas caminan hacia el luego llamado videoarte o hacia un uso social o documental del medio. La primera exposición íntegramente consagrada a los trabajos realizados en vídeo fue la célebre *TV as a Crea-*

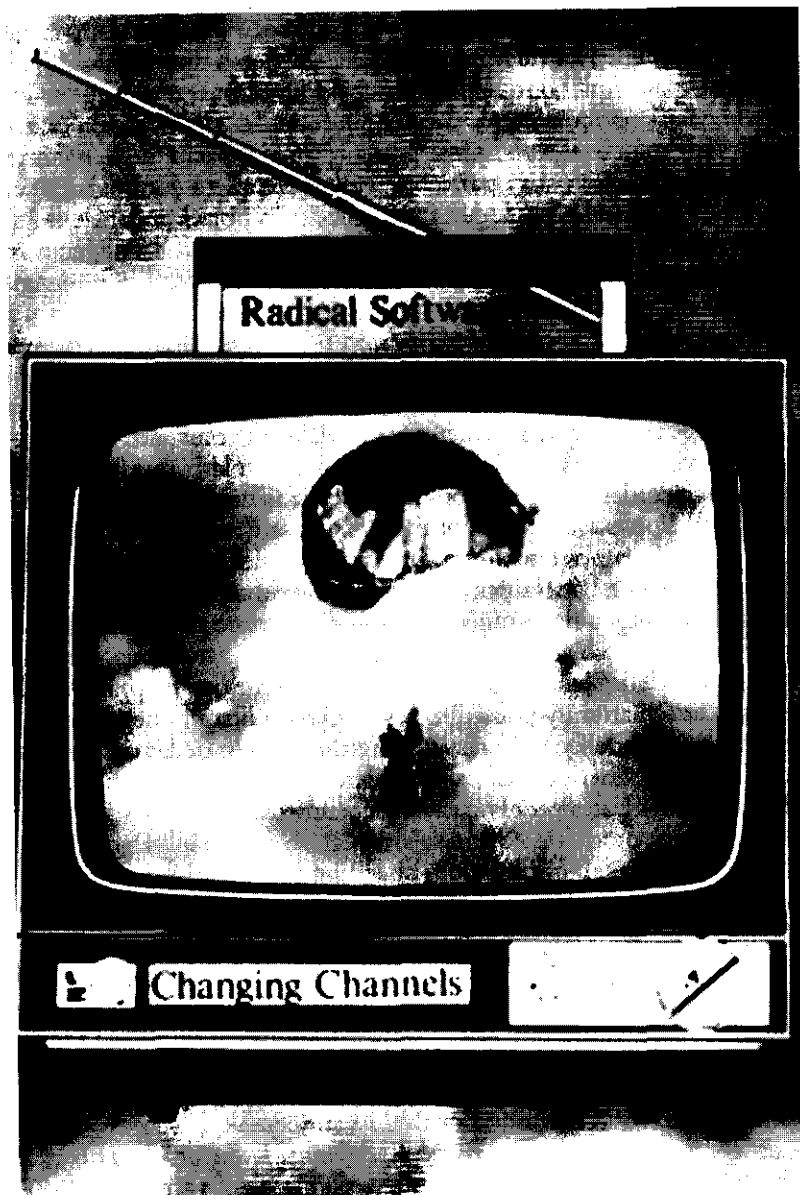
⁵ Hans Magnus Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1974, pág. 11.

tive Medium (Nueva York, Howard Art Gallery, 1969). Con ese título también se denomina la primera publicación dedicada al tema: el capítulo que Gene Youngblood dedica a este tema en *Expanded Cinema* en 1970 (recientemente se ha traducido al español un capítulo de este libro: véase, *Posverité*, 2003).

Por hablar un poco de España, en las distintas acciones culturales realizadas en los *Encuentros de Pamplona* de 1972 se habla de video o *video tapes*. Sin embargo, el pionero español Antoni Muntadas titula una de sus primeras intervenciones videográficas con el muy televisivo título de *Cadaqués Canal Local* (1974). Este trabajo pasa por ser el primer ejemplo de uso alternativo de la televisión realizado en España —de televisión local se dice ahora—; el artista catalán dirigió con el apoyo de Sony un proyecto consistente en la grabación durante el invierno de 1973-1974 de una serie de entrevistas a pescadores y habitantes de la localidad gerundense. En los meses del verano, coincidiendo con la afluencia turística, las imágenes grabadas se proyectaron en la Galería de Arte Cadaqués y en el casino municipal.

Las actividades de la asociación neoyorkina Raindance son muy útiles para comprender el tiempo social del vídeo documental de los orígenes. Frank Gillette imaginó la creación de una organización como alternativa a los medios de comunicación hegemónicos. La primera junta directiva de Raindance estaba formada por Frank Gillette, Michael Shamberg, Louis Jaffe y Marco Vassi. Los promotores de Raindance se plantean dar respuesta informativa (contrainformativa, para mejor decir) en el mismo territorio en que funciona la sociedad de masas contemporánea. Para ello Raindance se implicó en producciones, de las que hablaremos más abajo; pero también abrieron una cierta línea de publicaciones y crearon, lo que ahora más nos interesa, la revista *Radical Software* (están disponibles en la red en www.radicalsoftware.org).

Los once números que se publicaron de la revista entre los veranos de 1970 y 1974 se han convertido en el elemento imprescindible para todo aquel que quiera acercarse a conocer el periodo. En ella confluían consejos técnicos y proclamas contraculturales, valoraciones estéticas sobre el protovideoarte y reivindicación de los usos del vídeo en la escuela o en la comunidad, exaltación de la ecología de los medios y opiniones sobre los cambios en el modelo televisivo, catálogos de direcciones de grupos o individuos y referencias al mercado de equipos o materiales vídeo. En el editorial del primer número de verano de 1970 se publicó un muy conocido y reproducido manifiesto que puede entenderse como la quintaesencia del pensamiento de la revista: «La cin-



Portada de *Radical Software* (segundo volumen, número 1, invierno de 1972).

ta de vídeo puede ser a la televisión lo que la escritura es al lenguaje... Afortunadamente, las nuevas herramientas sugieren nuevos usos, especialmente para aquellos que están insatisfechos con los usos que se les da a las viejas herramientas.»

En este marco, el *portapack* se presentó en el espacio público como la primera gran alternativa para conseguir el completo control sobre el proceso informativo, hasta entonces dominado por el poder de la industria de la televisión. Sus características de manejabilidad, ligereza y lectura inmediata lo convertían en la herramienta ideal de intervención social.

Desde la contemporaneidad, las raíces documentales de las primeras prácticas videográficas pueden incluirse en dos grandes apartados. En primer lugar estaría el llamado *videocomunitario*, aquellos que utilizaron el soporte electromagnético para elaborar con sus trabajos piezas audiovisuales de agitación política y social en la comunidad local (obvio es recordar que la noción de agitación tiene un sentido diverso en las tradiciones estadounidense y canadiense o europea). En segundo lugar, hallaríamos aquellos trabajos concebidos para algún tipo de emisión televisiva básicamente en las cadenas de cable, y que en cierto sentido es el origen de lo que hoy se entiende como producción independiente.

Pero, en cualquiera de los casos, lo decisivo fue que las prácticas videográficas tenían muy poco que ver con las tradiciones hegemónicas del documental de la época. En resumen, partiendo de las características del soporte vídeo se estableció un determinado estilo visual que establecía nuevas bases para la creación documental.

Veámoslo.

EN DONDE SE COMENTAN «LAS CINTAS DE LA CALLE» Y LA FORMA DE HACER DEL VÍDEO COMUNITARIO

Los primeros films videográficos se denominaron *street tapes* y crearon un estilo muy característico de aquellos primeros vídeos. Las «cintas de la calle» fueron desarrolladas por Les Levine, un ayudante de Nam June Paik, y sobre todo por Paul Ryan y Frank Gillette, cofundadores como se ha dicho del grupo Raindance. Ryan y Gillette conciben en la primavera de 1968 una nueva forma de dar sentido a la ancestral pulsión de recoger el hormigero de las ciudades: se trata de grabar imágenes de la plaza de St. Mark de Nueva York, epicentro de la vida contracultural y hippie estadounidense, y en ellas entrevistar a ciu-

dadanos que libremente comentan lo que les apetece y cuyas opiniones no son cortadas en la fase de montaje. Más tarde difunden lo grabado en distintos lugares públicos para activar con las imágenes la discusión con los espectadores. Era lo que se denominó «el rap del videotape»⁶.

No fue baladí que muchos de los protagonistas de los centenares de horas de «cintas de la calle» fueran grupos *underground* de la Nueva Izquierda estadounidense y de los diversos movimientos de liberación sexual o racial. Excusado es decir que las cintas de la calle reflejaban una realidad que resultaba inédita para los televidentes de la televisión convencional. El hecho sirvió para activar el desarrollo de los procesos de legitimación del medio y su posicionamiento posterior en los entramados culturales y de concesión de subvenciones.

Grupos de videastas tales como Raindance, People's Video Theatre, Global Village, Videofreex de Nueva York o Ant Farm de San Francisco recorren todos los Estados Unidos, realizando «cintas de la calle» o más apropiadamente intervenciones audiovisuales «documentales» sobre las cuitas de colectivos sociales que nunca habían tenido acceso previo en las agendas televisivas: minorías raciales, étnicas o sexuales. Con ellas elaboraron los primeros ejemplos de autorepresentación de sus vidas cotidianas. Obsérvese que esas prácticas dieron comienzo a lo que luego sería denominada teoría poscolonial y/o multicultural.

Paralelamente al modelo contrainformativo de las «cintas de la calle» surgieron otras vías que conectaron el uso del soporte electromagnético con la circulación de los procesos comunicativos en la sociedad. «La gente es la información siempre que se implique el uso de la tecnología vídeo», se decía. En algunos países como Canadá (más que en Estados Unidos) se asiste a la proliferación de estructuras y asociaciones que se dedican a la producción de cintas, pero sobre todo a organizar cursos de aprendizaje en los que diversos grupos, como niños o minorías sociales, elaboran sus propias prácticas videográficas.

Una de estas asociaciones, Videographie de Montreal, fundada en 1971 y auspiciada con dinero público, se convirtió en el modelo más imitado en toda Norteamérica. Videographie llegó a agrupar en torno a veinte grupos de videastas con concepciones diversas de la intervención videográfica, que iban desde la contrainformación al video-teatro, de la animación social a la formación sindical.

⁶ Jud Yalkut, «Frank Gillet and Ira Schneider», en *Radical Software*, vol. 1, núm. 1, 1970, pág. 9.

En España el único trabajo de video comunitario se realizó en Barcelona después de la llegada de la democracia por parte del grupo Video Nou. Este grupo cambia su nombre a Servei de Video Comunitari en 1979 tras alcanzar algún tipo de financiación del Ayuntamiento de Barcelona y de la Caixa de Barcelona. Los integrantes de Video Nou recogieron las experiencias de otros países, en la búsqueda de las posibilidades del vídeo como medio de expresión, comunicación o información paralela. En sus palabras: «El medio vídeo ofrece la posibilidad de abolir las divisiones entre productor y consumidor y la posibilidad de respuesta y participación frente a la unidireccionalidad monolítica de la televisión estatal»⁷.

Lo que hoy en día resulta de mayor calado es que buena parte de la concepción del trabajo que hacían los videastas del video comunitario se ha permeabilizado en las formas de los modernos documentales. Fíjense para comprobarlo en la interesantísima descripción de un método de trabajo que realiza el grupo canadiense *Challenge for change*:

Habida cuenta de que no podíamos grabar en el interior de las oficinas de la organización pública encargada de la asistencia social decidimos grabar en la calle. Pero pensamos que no lo haríamos en la puerta de la oficina sino en un café-restaurant de la esquina. La idea resultó ser buena porque en ese ambiente los ciudadanos se motivaban mejor para discutir sobre los problemas sociales y sobre sus vidas en los barrios⁸.

Subrayamos así pues, en primer lugar, que la interactividad entendida como participación común de creadores y público es una operación central de los primeros trabajos videográficos. Douglas Davis escribía en 1971 el *Manifiesto para una nueva Televisión*⁹

Expand sight and site
This is a real time
Video time
The performance you are watching
Has occurred

⁷ Video Nou, *Catálogo sin paginar de las actividades y cintas de Video Nou*, Barcelona, 1979.

⁸ Dorothy Henaut y Ronnie Kline, «In the Bande of Citizens. A Video Report», en *Radical Software*, vol. 1, núm. 1, 1970, pág. 11.

⁹ Douglas Davis, «The End of Video: White Vapor», en Gregory Battock, *New Artist's Video*, Nueva York, E. P. Dutton, 1978, pág. 29.

Is occurring
In real time your time
No editing.

Desde luego es una manera de plantear la importancia del proceso de creación de la obra en detrimento del resultado del producto acabado. Piénsese que si es más importante el recorrido que hemos realizado hasta llegar a hacer la obra que el resultado final, a partir de aquí podemos deducir que para conseguir los fines sociales o políticos, la cuestión de la participación y la interactividad pasa a ser central, y abarca todo el proceso, desde la grabación hasta la exhibición pública de lo registrado. Y también que participar en la grabación es tan importante como ver y oír lo hecho.

Pero eso significa que desaparece la experiencia del yo único como fundamento del proceso de creación (como en el modernismo) y estamos más cerca de los procesos de creación fragmentados y múltiples (como en el posmodernismo). Tampoco encontramos en estos films el deseo de incidir políticamente en las «masas» de espectadores como podía plantear Dziga Vertov en los tiempos de los movimientos históricos de vanguardia, sino tan sólo con la creación de un espacio común (interactivo) que comparten el cineasta y el espectador y que nos acerca a una nueva manera de concebir los procesos audiovisuales contemporáneos.

EN DONDE SE HABLA DE LA IMPORTANCIA DE LA TELEVISIÓN Y DE «FOUR MORE YEARS»

En la primera mitad de los años 60, los servicios públicos televisivos europeos pusieron en marcha sus segundas cadenas con el objetivo de satisfacer la demanda televisiva de los públicos urbanos y de los intelectuales. Poco después, en 1967, el Congreso Norteamericano aprobó la creación de una cadena pública de televisión herciana con la finalidad de coordinar las distintas emisoras educativas que existían en los Estados Unidos. Así surge la PBS (Public Broadcasting Service) financiada por el gobierno federal, los Estados, las universidades, las aportaciones individuales o las fundaciones. Casi coetáneamente, en 1971, un mandato federal de la FCC —el organismo encargado de la reglamentación del sector televisivo— obliga a las emisoras de televisión por cable a ofertar entre sus canales una parte de programación local y en algunos casos a abrir a los ciudadanos un número de cana-

les para que aquellos hiciesen los programas que les apeteciese: son los llamados canales de acceso público. Por ejemplo en Nueva York se debía obligatoriamente reservar dos canales de acceso público.

La posibilidad de canales de acceso público disponibles en la red de cable produjo la primera gran fractura del movimiento videográfico. Un ala más comprometida con los fenómenos contraculturales y el *hippismo* orienta su trabajo hacia el video comunitario (crear centros que proporcionan servicios de posproducción a los ciudadanos o producir programas para comunidades relativamente reducidas). Y otra parte mayoritaria del movimiento centra su trabajo en producir para la televisión; básicamente centrados en el área de la isla de Manhattan, en la que existen 700.000 suscriptores al cable a la altura de 1973 y en donde se puede contar con importantes subvenciones públicas.

Paralelamente a este dibujo contextual acaece otro hecho de una enorme importancia: los videastas norteamericanos nacidos en torno a 1950 constituyen la primera generación de todo el mundo que ha crecido con televisión en su casa. Y de ahí probablemente se desgaja el hecho de que los movimientos audiovisuales, que empiezan a tener consistente carta de naturaleza a partir de 1967 o 1968, consideren que su trabajo no puede prescindir del *ambiente* mediático y televisivo que se establece en las sociedades occidentales. Este es un hecho decisivo que nunca antes se había producido y que por supuesto no se encuentra en los procesos de creación de las cintas más emblemáticas del *cine vérité* o del cine directo; huelga decir que ese hecho va a rearticular la dialéctica entre representación y experiencia del mundo exterior.

Dicho de otra manera, por vez primera en la historia del cine documental se considera que la televisión y la cultura popular que emana de ella es el eje vertebral de todo el sistema audiovisual. Lo es, en primer lugar, porque el conocimiento del mundo está altamente condicionado por la experiencia de ser espectador de televisión. Y en segundo porque nuestra propia experiencia de ser televidente nos ha habituado a unas determinadas retóricas formales de representación (enunciación, montaje, espacio, tiempo), distintas a las que el cine creó con su espectador, y de las que no es fácil prescindir en la elaboración de las estrategias creativas de los productos audiovisuales.

En 1971, año en el que se reglamenta el acceso público a la red de cable, apareció un libro de Michael Shamberg con el muy explícito título de *Guerrilla Television*. Shamberg, un periodista colaborador de la revista *Time*, que años después se ha convertido en productor en la industria cinematográfica de Hollywood, responsable de films como *Pulp Fiction* (1994), *Gattaca* (1999) o *Man on the Moon* (1999), *Erin*

Brockovich (2000), plantea combinar las potencialidades creativas del nuevo medio videográfico con las contribuciones que se están haciendo en lo que se va a denominar como «nuevo periodismo».

Guerrilla Television, verdadero resumen del ideario de la revista *Radical Software*, es el más genuino manifiesto en contra de la televisión comercial y alabanza de las posibilidades que crea el soporte electromagnético para descentralizar la televisión y establecer nuevas plataformas que fortalezcan la democracia y las formas de las expresiones culturales del pueblo. En el mismo sentido, Shamberg concibe en 1972 la creación del colectivo Top Value Television (TVTV), en el que se agrupan varios colectivos como Videofree o Ant Farm de San Francisco y miembros individuales asociados a Raindance. La finalidad era realizar trabajos pensados para su emisión televisiva; el resultado fue que los programas de TVTV modificaron los parámetros estilísticos y de contenido con los que se venía haciendo documentales.

La primera producción de TVTV fue *Four More Years*, un vídeo de sesenta minutos de duración sobre los actos de la Convención Nacional del Partido Republicano estadounidense del año 1972, fecha en la que se nombró de nuevo a Richard Nixon como candidato a la presidencia de la nación. Creo que en la genealogía del documental contemporáneo se encuentran conexiones con el llamado nuevo periodismo que clasificó Tom Wolfe o con el periodismo gonzo de Hunter Stockton Thompson. Pienso que debería investigarse con profundidad; fundamentalmente porque esos géneros periodísticos intentan la doble operación de incorporar al narrador en primer persona en los géneros de no ficción y, por otro lado, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción. Y justamente esos son elementos centrales de muchos de los más afamados documentales recientes y, por supuesto, el deseo explicitado por las gentes de TVTV.

TVTV publicó en *Radical Software* un amplio artículo titulado *The World's Largest TV Studio*. En sus páginas se podía leer un verdadero manifiesto guía sobre los métodos de actuación del equipo de producción que nos lleva a las formas y estilos del documental contemporáneo:

Nuestra cinta versará sobre la manera en que nosotros vemos la Convención. Una visión estética de momentos que también son cubiertos por cadenas televisivas pero que se desprecupan de su importancia: por ejemplo lo que ocurre detrás del escenario, los actos en el exterior del palacio de exposiciones, las fiestas nocturnas, etc. Todo eso resulta mejor que las entrevistas convencionales. La idea es hacerse amigos de algunos delegados de la Convención para de esta



Portada del libro *Guerrilla Television* de Michael Shamberg.

manera tener acceso a cosas que no pueden cubrir los reportajes de las cadenas nacionales; específicamente podemos estar en la hora de cenar, en las habitaciones, en los hoteles, etc. También necesitamos documentar la presencia de los medios (Miami es de hecho el plató más grande del mundo). Eso se puede hacer mostrando a los equi-

pos televisivos y a los periodistas trabajando. No hay que hacer una cinta en la que se hable mucho sino recoger los comportamientos espontáneos que siempre surgen. Queremos captar en primera persona todo aquello que pueda hacer el *portapack* y que no se planteen en la Televisión¹⁰.

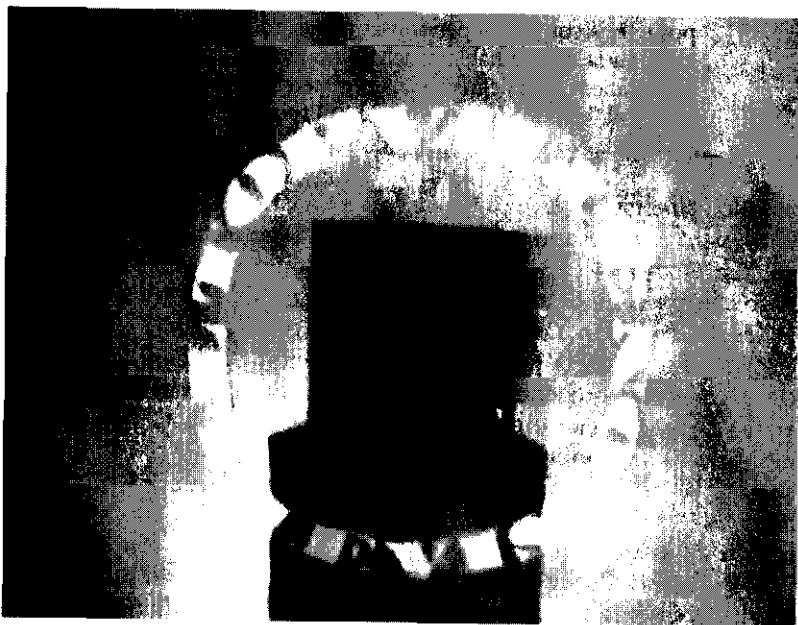
No son estas las páginas para hacer un análisis textual de *Four More Years*, pero es necesario subrayar dos o tres aspectos. En primer lugar, su comienzo. La cinta se inicia con un plano de un televisor encendido en un pedestal; luego un zoom nos acerca e introduce a las imágenes del televisor. Ya dentro de la acción de la pantalla se nos indica que vamos a ver la 13.^a Convención Nacional del Partido Republicano. En suma, que en una interpretación simple podría decirse que en TVTV consideran necesario entrar en la televisión para entender el mundo (de la política norteamericana). La apertura del film posee su correlato complementario en su final, en el que un travelling nos aleja del *stand* de la NBC vacío hasta salir a la calle y dejar atrás el televisor del comienzo.

En segundo lugar, *Four More Years* se articula sobre el sonido y en particular el grito histórico de los seguidores republicanos con el lema de «Cuatro años más». En toda la cinta abundan los primeros planos indagatorios sobre los motivos por los cuales esos jóvenes republicanos se muestran tan activos en la defensa del (luego destituido) presidente Richard Nixon.

Como puede deducirse del artículo anteriormente citado, en la cinta encontramos un bloque sobre los medios. Éste comienza con un barrido del *set* en que están dispuestos los reporteros de los informativos televisivos; luego se da entrada a unas entrevistas que jóvenes barbudos realizan a diversos periodistas de la NBC, de la ABC y de la CBS, que encorbatados y bien vestidos describen su punto de vista sobre la Convención. El bloque finaliza con un irónico barbudo tocando la armónica frente a cámara, mientras da entrada al sonido en *off* de los informativos televisivos e imágenes fotográficas de los presentadores. En resumen, todo el documental parte de la centralidad de los medios en la experiencia vital del norteamericano y puede leerse como una nueva manera de mirar y de oír.

El segundo gran impulso que potenció la innovación en las formas del documental provino de las emisoras de la PBS. De hecho, el objetivo compartido por los organismos que participaban en la consoli-

¹⁰ *Radical Software*, vol. II, núm. 1, invierno de 1972.



Four More Years (TVTV, 1972).

ción del medio (emisoras públicas de televisión, fundaciones culturales públicas o privadas) era hacer con los trabajos videográficos una forma de laboratorio de investigación para la industria televisiva. En 1972 la emisora de la WNET de Nueva York, de la cadena pública PBS, creó el TV Lab; para ello contó con la financiación inicial de la fundación Rockefeller y del New York State Council on the Arts, a los que posteriormente se sumaron las aportaciones de la Corporation for Public Broadcasting y la Fundación Ford.

El TV Lab de la WNET es uno de los eslabones míticos de la historia del vídeo. Su filosofía era similar a las experiencias anteriores que se habían realizado en Boston por la WGBH y San Francisco por la KQED. Se trataba de posibilitar la experimentación tanto en el campo del videoarte como en el documental. En esta última área el TV Lab se dedicó a la realización de programas inusuales y controvertidos por tratar temas no habituales en las televisiones comerciales (por ejemplo, entrevistas con los ilegales Black Panthers).

Fueron bastantes los documentalistas que empezaron en el TV Lab y accedieron luego con éxito a la televisión comercial. El mismo gru-

po TVTV realizó *Lord of Universe* (1973) sobre el guru Maharaj Ji y una célebre entrevista con el extremista religioso Abbie Hoffman. Asimismo, puede recordarse a John Alpert, otro de los clásicos videastas de documentales. Alpert, ganador de dos premios Emmys, es en esa época el director de *Cuba: The People*, documento acerca de un viaje a Cuba en 1974 en el que por vez primera se entrevistaba a dirigentes cubanos, y que tuvo el honor de ser el primer documental realizado utilizando equipos portátiles en media pulgada en color. Finalmente, otro proyecto muy recordado fue *The Police Tapes* (1977), sobre la vida cotidiana en una comisaría, que fue una de las primeras cintas de vídeo independiente en ser emitidas por la televisión comercial y que, según algunos autores como Deirdre Boyle, inspiró la serie *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, 1981-1987). La cinta fue realizada por los hermanos Allan y Susan Raymond, activos documentalistas, ganadores de un Oscar y de un Emmy y creadores de la noción de Videovérité (puede verse en la red su muy completa página web).

Aparte de estos documentales, a través del programa «Artistas en residencia», el TV Lab de la WNET creó y gestionó en 1977 el Independent Documentary Fund, con financiación de la Fundación Ford y del National Endowment for the Arts para estimular la producción de documentales independientes, muchos de los cuales fueron emitidos en forma de serie en el programa «Non Fiction Television», de la misma WNET.

Todo lo anterior no obsta para que el modelo que se puso en marcha indicara un conocimiento muy pobre de las fuerzas que intervienen en el proceso evolutivo de la institución televisiva. Obviamente no se valoró adecuadamente que la industria era ya en los sesenta una máquina sin fisuras plenamente organizada, cuyas necesidades siempre tienden a establecer un perfecto equilibrio entre producción y consumo, y en la que resulta muy difícil que cualquier agente externo pueda incidir en su funcionamiento. De esta forma, las productoras independientes de documentales, y sigue siendo una práctica habitual hoy día, trabajan exclusivamente a un nivel personal y por lo tanto, con incapacidades notables para evaluar, o incidir, en el ciclo productivo de la emisora, en las técnicas de producción o programación televisiva.

Baste decir ahora para concluir esta sección que las productoras innovadoras de documentales no pretenden tanto incidir en la estructura televisiva como realizar prototipos de una televisión capaz de llegar a diversas audiencias y explorar los nuevos estilos y temas controvertidos en cada época.

Hay una última pieza que colocar en el rompecabezas desordenado sobre el que venimos escribiendo: los videastas contaron con dinero público y privado a espuestas. Pero eso indudablemente tuvo el colorido de que el vídeo se vio incluido en un proceso en el que los sistemas de financiación basados en las subvenciones ejercieron una importancia capital y en el que la recuperación de la inversión se centra en el prestigio cultural y no en el ciclo económico de producción y consumo. Las ayudas de las instituciones públicas o privadas fueron lo suficientemente significativas como para establecer unas primeras estructuras. Desde aquí es difícil evaluar la importancia de las cantidades, pero uno se barranta que pasar de 2.5 millones de dólares de presupuesto para proyectos en vídeo en 1969-1970 a contar con 20 millones en el siguiente año, tal como hizo el New York State Council of Arts (NYSCA, algo así como el «ministerio» de cultura del Estado de Nueva York) es contar con un maná incommensurable.

Aunque las cantidades manejadas sí eran inéditas no lo era el hecho del apoyo público a prácticas documentales. Primero había pasado en el Reino Unido de los años treinta y luego se había repetido en otros muchos países occidentales (por ejemplo, en nuestros lares con la serie televisiva *Conozca Vd. España* en los años sesenta). Por supuesto siempre fue habitual en todos los regímenes socialistas. En Estados Unidos, a comienzos de los años sesenta se fundan las primeras instituciones públicas concebidas para preservar «la herencia cultural norteamericana». A la altura de la segunda mitad de la década diversas instituciones privadas comienzan asimismo sus programas de financiación a los programas de experimentación en vídeo, por ejemplo sobre «nuevos tipos de documental». El Whitney Museum of American Art incorpora el vídeo en sus actividades a partir de 1971.

Sea como fuere, las subvenciones de organismos públicos tales como el National Endowment for the Arts, el National Council on the Arts by United States Congress (ambos de cobertura nacional) o el NYSCA, o desde fundaciones privadas, como la Fundación Rockefeller o la Fundación Ford crearon las reglas del juego. Por ejemplo, el NYSCA aconsejaba a los grupos neoyorkinos que realizaran algún tipo de diáspora organizando talleres y proyectos videográficos a lo largo del conjunto del país.

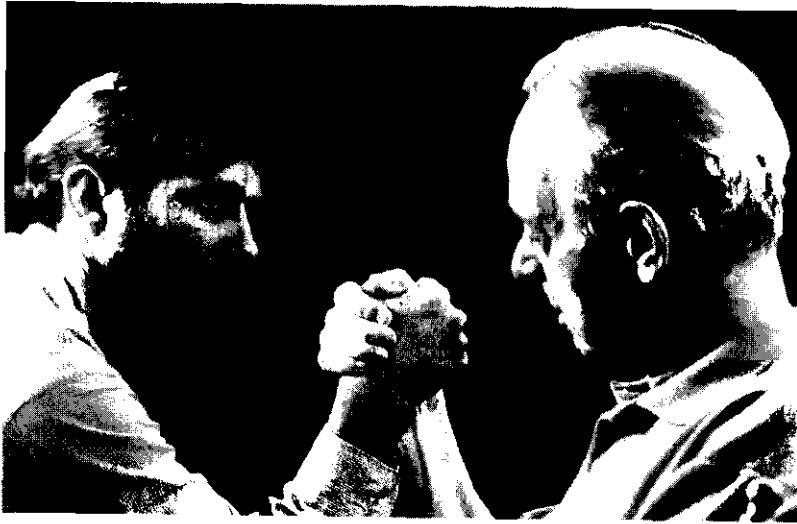
El NYSCA y la Fundación Rockefeller se convirtieron en el punto de referencia obligatorio del sistema de subvenciones. Habida cuenta de que en esas instituciones se daba prevalencia a un determinado tipo de obras, el resultado es que las estructuras mediatizadas por esos objetivos modelaron la producción, creando unos determinados estilos formales, unos subgéneros y una determinada factura de imagen. ¿Pero cuáles eran esos intereses? No hace falta investigar mucho para encontrar el origen central de una política con repercusiones importantes en el desarrollo del proceso evolutivo del documental estadounidense y mundial. Veámoslo.

Con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos modifica su política exterior para convertirse en el Imperio en buena parte hegemónico en el globo terráqueo. Durante cuarenta años es parte activa de la llamada «guerra fría» que combate contra la Unión Soviética. En este marco, la agresividad de la política exterior se ve complementada por otras internas de cohesión social de sus ciudadanos. A partir de los años cincuenta se revela que para garantizar una cierta tranquilidad en el frente interno estadounidense es necesario incorporar a las distintas minorías constituyentes de la nación. No debe despreciarse las importantes luchas sociales que muchos millones de norteamericanos desarrollaron por la igualdad racial a lo largo de toda la década de los sesenta, pero tampoco debe olvidarse que los cambios que desde el poder se hicieron en aras de potenciar la democracia y la diversidad cultural de la nación tenían también que ver con la cohesión interna del Imperio.

Ciertamente hubo varias actas de derechos civiles; la más importante se dictó en 1964, The Civil Rights Act, que desarrollaba la 14.ª Enmienda de la Constitución. En ella se obligaba entre otros apartados a que desapareciera la discriminación racial o sexual en las subvenciones públicas. A poco que uno piense concluirá la decisiva influencia que tuvo esta norma como origen e impulso de las políticas de discriminación positiva y como punto de inicio del apoyo a las prácticas videográficas o cinematográficas y a las teorías poscoloniales, que tanta influencia tienen en la actualidad.

Un único ejemplo antes de terminar: el carácter personal o subjetivo, tan presente en el documental contemporáneo, se relaciona habitualmente con «la influencia de los temas autobiográficos de las vanguardias cinematográficas, el rechazo del cine directo y el auge de la reflexibilidad autoconsciente en el cine»¹¹. Empero parecería sensato recordar que bue-

¹¹ Efrén Cuevas Álvarez, «Etnografía doméstica: la identidad familiar a través del documental autobiográfico», en *El documental, carcoma de la ficción*, Actas del Congreso de la AEHC, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2004. En este aspecto, Cuevas sigue a Jim Lane.



Alan Berliner y Oscar Berliner en una foto de promoción de *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996).

na parte de esas obras están cofinanciadas desde hace unos treinta años por organismos públicos y privados, y huelga decir que todo tribunal o jurado, en tanto en cuanto posee continuidad, establece en sus concesiones un determinado territorio que guía a los peticionarios de las siguientes convocatorias. El abrupto Oscar Berliner se lo comenta a su hijo al final de *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996):

Oscar Berliner (OB): Toda mi vida he trabajado sin pedir nada a nadie. Mi hijo es liberal. Sólo sabe conseguir algo por nada.

Alan Berliner (AB): ¿Por qué dices eso?

OB: Pides limosna.

AB: ¿De qué hablas?

OB: Pides limosna: llámala como quieras pero una beca es una limosna.

AB: ¿Sabes qué difícil es conseguir becas o subsidios?

OB: No me importa si es difícil. La verdad es que no tienes empleo y vives de limosnas. Creo que haces muy mal.

CAPÍTULO 7

Documental, vanguardia y sociedad Los límites de la experimentación

MARÍA LUISA ORTEGA

En un célebre ensayo titulado «Géneros confusos», Clifford Geertz reflexionaba sobre la peculiar manera en que, en los últimos años, los estilos de escritura en el pensamiento social se habían amalgamado, mestizado, y enumeraba algunas de ellas: cuestiones filosóficas que se parecen a la crítica literaria, debates científicos que recuerdan a los fragmentos de las bellas letras, fantasías barrocas que se presentan como observaciones empíricas inexpresivas, pruebas documentales que se leen como confesiones, tratados teóricos escritos como documentales turísticos, debates ideológicos ofrecidos como investigaciones historiográficas, estudios epistemológicos construidos como panfletos políticos o polémicas metodológicas disfrazadas de memorias personales. El carácter generalizado de estas manifestaciones le llevaba a presentar este estado no como un simple desplazamiento o una nueva negociación de fronteras disciplinares en disputa, sino como una verdadera alteración en los principios con los que debían cartografiarse las ciencias sociales y las humanidades. Todo ello parecía ser el resultado de la asunción de un enfoque interpretativo en el cual los científicos sociales habrían logrado la libertad necesaria para desarrollar su trabajo en función de sus necesidades, sin modelos cientificistas que emular, intentando descubrir un orden en la vida colectiva y formular el modo en que pueblos y personas dan sentido a sus vidas, recurriendo para

ello a las analogías y los estilos discursivos más fructíferos. En toda esta agitación, continuaba Geertz su argumentación, tres asunciones se habrían puesto en entredicho: la estricta separación de teoría y datos, el esfuerzo por crear un vocabulario formal de análisis depurado de toda referencia subjetiva y la exigencia de una neutralidad moral, algo así como la «verdad de Dios». Y con ello, la relación entre el pensamiento y la acción social resultaba igualmente desestabilizada, en la medida en que la sabiduría ya no podía dispensar desde el atril juicios admitidos o remedios de buen comportamiento¹.

Los cuatro puntos esenciales que se desprenden del brillante diagnóstico de Geertz para las ciencias sociales en la década de 1980 —hibridación de géneros, ruptura de corsés en la escritura al servicio de la interpretación de la sociedad, la puesta en cuestión de una legitimidad epistemológica desligada de la propia práctica interpretativa y discursiva y la alteración de las relaciones entre el conocimiento y la acción social— poseen fuertes resonancias y un aire de familia con lo que, en los últimos años, se viene afirmando a propósito de los caminos emprendidos por el cine documental y sus aldeaños. Afirmamos estar asistiendo a una hibridación en las prácticas cinematográficas ligada a la representación de lo real, donde —parafraseando la fórmula enumerativa de Geertz o, más bien tomándola como fructífera analogía— vemos aparecer panfletos políticos y contra-informativos disfrazados de diarios o búsquedas personales, la imagen de archivo y el documento visual al servicio de la poesía, la indagación social bajo diversas formas de *thriller* policiaco o el uso de la teatralidad y la dramatización distanciadora ocupando el lugar de la entrevista natural para la reconstrucción histórica. Muchos ven en ello un desplazamiento de las fronteras en disputa entre el documental, la ficción y el cine experimental, pero quizás, al igual que en el caso de las ciencias sociales y las humanidades, debemos hablar con más precisión de una redefinición de los criterios para establecer la cartografía del territorio documental². Porque el cine documental se ha reinventado a sí mismo en diversas ocasiones

¹ Clifford Geertz, «Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social», en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994.

² El proyecto *Visible Evidence* se ha impuesto esta tarea, y ha generado una serie de encuentros de discusión desde 1993 —el último celebrado en Bristol en diciembre de 2003— y una colección publicada por la Universidad de Minnesota a cargo de Michael Renov, Faye Ginsburg y Jane Gaines. Acerca de esta necesidad de redefinir territorios véase la introducción al primero de los volúmenes, Jane M. Gaines, «The Real Returns», en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

a lo largo de su historia, como lo hace toda tradición, y significativamente, aun cuando el término documental ha sido siempre molesto, conflictivo e incluso odiado, sigue siendo, a falta de otro mejor —como diría Chris Marker—³, la etiqueta para designar polimorfos discursos audiovisuales sobre lo real, y goza con un predicamento y una vitalidad inesperados en los últimos tiempos para concitar tanto la reflexión teórica como espacios de producción y visibilidad.

Tal vez el documental nunca fue lo que programáticamente pretendió en sus retóricas de legitimación amparadas en la superioridad cognitiva, ética y representacional en relación con lo real frente a otras prácticas cinematográficas, como tampoco lo fueron otras formas de representación del mundo natural y social que pretendieron convertirse en los únicos discursos legítimos para explicar la realidad. *Nunca hemos sido modernos*⁴, espetaba el título de un libro de Bruno Latour que nos enseñó a desconfiar de las fronteras establecidas por la Constitución Moderna para dividir a humanos y no-humanos, mientras siguió produciendo híbridos de naturaleza y cultura que se colaban y reproducían bajo los alambres de espino como los kurdos traspasan las fronteras artificialmente impuestas por los estados, híbridos que ocultaban su naturaleza impura y mestiza bajo la retórica de un conocimiento científico autónomo capaz de superar improntas culturales, sociales e individuales.

Hoy cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (del ejercicio de la mirada, la intromisión y el pensamiento sobre ellos), y donde el compromiso ético del que siempre hizo gala el documental esté más enraizado en la modestia epistemológica y en la honestidad que en una superioridad moral basada en una forma de acceso privilegiado a lo real.

³ La incomodidad con la denominación la han manifestado numerosos cineastas a lo largo de toda la historia del documental, desde Cavalcanti en relación con su trabajo con Grierson o los cineastas ligados al proyecto documental del New Deal, hasta Chris Marker, que llegará a afirmar: «J'ai toujours abominé ce mot, mais le fait est que personne n'a été capable d'en trouver un autre». Citado por Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, París, L'Harmattan, 2001, pág. 86.

⁴ Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate, 1993.

Todo ello no significa que el espacio definitorio que la tradición documental ha construido como práctica discursiva, antes que como práctica mimética⁵, quede disuelto. Los historiadores no se han convertido en novelistas, a pesar de que sus escritos puedan ser analizados como otros textos literarios⁶ ni los antropólogos en escépticos viajeros pos-coloniales o poetas irredentos en la fractura de la tradición y la modernidad. Y es a este punto al que pretendíamos llegar con esta ya larga introducción y nuestro diálogo con el texto de Clifford Geertz.

El cine documental en su principal eje de desarrollo se ha creado y recreado como un cine de lo social, explorando muy diversas formas para representar, analizar y pensar las formas de vida y el funcionamiento de las sociedades modernas y no-modernas, y en muchos casos con la pretensión de actuar sobre ellas. El cine documental ha manifestado y manifiesta una voluntad de compromiso cognitivo con el espectador, de generar conocimiento sobre la realidad social en primera instancia, aunque en un proceso de constante negociación en las formas y estableciendo otros vínculos comunicativos de naturaleza estética y emocional ligados irremisiblemente a él (dado que el conocimiento no se construye y comunica únicamente por vías racionales y argumentativas, y por ello otras prácticas cinematográficas y artísticas en su conjunto son igualmente legítimas portadoras y constructoras de conocimiento). Así las exploraciones formales del cine documental y los diferentes modos de representación que ha desplegado han venido

⁵ Considerar el documental como una práctica discursiva supone fijar su origen no en los orígenes del cinematógrafo con los Lumière, sino entre las décadas de 1920 y 1930, con la aparición de un conjunto de obras que, en oposición al cine hegemónico, la ficción, y a las actualidades, abren el camino hacia la generación de otro cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones directas sobre él. Carl Plantinga es quien con más sistematicidad ha definido un espacio para la no-ficción diferenciando la dimensión mimética o de registro de lo real —común a la ficción y dependiente del contexto sociocultural— de la dimensión discursiva, aunque ambos tipos de discurso, ficcional y no-ficcional, presentes en todas las culturas, puedan servir a similares propósitos. Véase, Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁶ Los trabajos de Hayden White, que tienden al borrado de fronteras entre el relato histórico y el relato de ficción, han mostrado la necesidad de estudiar las retóricas y las dimensiones emotivas del discurso histórico a partir de la teoría literaria. Véase el conjunto de artículos recogidos en Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003. La línea de renovadas visiones sobre la legitimidad de otros discursos sobre la historia, además del académico, y el lugar del cine en dicho contexto, ha sido abierto a la discusión con los trabajos de Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

marcados prioritariamente por esa búsqueda y esa negociación de conocimiento y acción sobre la realidad social, lo que ha determinado también la auto-imposición de restricciones y limitaciones que hacen significativo mantener fronteras. Es esa tensión entre la experimentación en los lenguajes y el conocimiento de lo social en negociación con el espectador a través de parámetros de legitimidad y credibilidad la que pretendemos explorar, en algunas de sus manifestaciones, en las páginas que siguen: por una parte, la manera en la que el cine documental de vocación social doméstica, aquilata y acomoda lenguajes, recursos y formas de expresión que lo emparentan con lo que denominamos vanguardias cinematográficas; por otra, la propia experimentación discursiva y audiovisual en el seno del cine documental que de nuevo, aunque quizás en línea inversa, lo vincula con otras tradiciones cinematográficas de naturaleza experimental.

Para ello, nos centraremos en una serie de estrategias y recursos audiovisuales, algunos de ellos clásicos en la tradición, otros considerados heterodoxos. Primero, abordaremos la domesticación de la fragmentariedad, la yuxtaposición y el constructivismo visual de la primera vanguardia en el documental social y el devenir de la heterogeneidad y el conflicto en la banda de imagen como recurso discursivo sobre lo real. En segundo lugar, las formas en que el minimalismo observacional, la retórica del no-control y el azar y la nueva temporalidad descubiertas a partir de la revolución del directo se articulan discursiva y estructuralmente al servicio de diversos compromisos y claudicaciones epistemológicas en su acercamiento a la sociedad. En tercer lugar, los usos de la subjetividad que se ha generalizado en el cine documental de las últimas décadas nos permitirán reflexionar sobre las modulaciones que adoptan en la exploración de la realidad social, en contraposición al papel que desempeñan en otras áreas de producción cinematográfica y audiovisual. Finalmente, nos acercaremos al espinoso problema de la reconstrucción, el recurso al guión y a los actores, profesionales o no, para identificar sus diferentes propósitos comunicativos y la disparidad de formas narrativas en que se inscriben.

LA DOMESTICACIÓN DE LA FRAGMENTACIÓN

Decía Georges Sadoul que la corriente del documentalismo siempre había estado presente en la vanguardia desde su origen, y que esta tendencia no tardó en sustituir a todas las otras, un proceso evolutivo

hacia el documental precipitado por la revelación soviética⁷. El quicio que vincula y separa dos películas, *Berlin, die Symphonie einer Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927) y *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), ejemplifica paradigmáticamente la manera en que la exploración por la vanguardia de las capacidades expresivas y formales propias del cinematógrafo frente a otras artes, de un lenguaje autónomo liberado de la tiranía de la literatura, sufría un proceso de decantación marcado por el compromiso socio-político y la revelación de las potencialidades discursivas, interpretativas, del montaje de los documentos arrancados por la cámara, por sorpresa, a la vida. El documental social, como afirmara Vigo, podría revelar, más allá de las apariencias, el espíritu de una colectividad a partir de sus manifestaciones puramente físicas⁸. La búsqueda de los efectos fotogénicos y compositivos en el cuadro, de la fragmentación y la yuxtaposición rítmica o conflictiva, de formas organizativas que rehuían la narración, el relato, los personajes y las intrigas en pos de sinfonías visuales o poemas cinegráficos⁹, encontraba ahora un objeto: la articulación de un discurso sobre la conflictiva realidad social del mundo contemporáneo.

En el breve lapso de un año que separa las dos primeras ediciones del Congreso Internacional de Cine Independiente (celebrados en Suiza y Bruselas en 1929 y 1930, respectivamente) la transición entre la vanguardia formalista y el documental social en Europa se pone claramente manifiesto en la trayectoria cinematográfica de buena parte de los protagonistas de los encuentros (desde Vigo a Joris Ivens o Luis Buñuel). Y aunque en este giro socio-político, que domestica la experimentación en las formas cinematográficas para hacer sus mensajes más directos y efectivos como instrumentos de acción, algunos tomarán la vía de la naturalización del lenguaje y el desarrollo de estructuras pseudo-narrativas negando la idoneidad del cine-ojo vertoviano —como hará Ivens—, toda una línea de desarrollo formal del cine documental será el refugio en el que seguirán explorándose algunos de los logros cinestésicos de la vanguardia europea y la cinematografía soviética revolucionaria, sobre todo a partir de la progresiva disolución de ambas. En

⁷ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes a nuestros días*, México, Siglo XXI, 4.ª ed., 1979, págs. 183-184.

⁸ Jean Vigo, «El punto de vista documental. "À propos de Nice"», en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 134-138. Originalmente publicado en *Premier Plan*, núm. 19 (noviembre de 1961).

⁹ Sobre todo ello véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, especialmente cap. 3.

el documental social se refugian y fructifican formas no-narrativas que libremente pueden seguir explorando el collage como expresión de la experiencia urbana de la modernidad, las metáforas, las yuxtaposiciones y las resonancias visuales como instrumentos para enunciar o apuntar ideas abstractas y como canales para la argumentación. La exploración no será gratuita ni ingenua, aunque sus logros puedan ser discutibles. Y el bagaje filosófico de promotores del documental social como John Grierson hará que se reconozcan en estas capacidades específicas del cine, al menos en los primeros tiempos, la manera de lidiar con lo fenoménico frente a lo real en un ambicioso programa capaz de explicar las claves de la organización y el funcionamiento social a los ciudadanos¹⁰.

El espacio de libertad para la continuidad de estas formas en algunas modalidades de desarrollo del cine documental se ve poderosamente marcado por la ausencia de servidumbres respecto al sonido. La articulación de un lenguaje clásico en el documental expositivo que trabajaba con una banda de imagen con posibilidades de heterogeneidad inusitadas, pues no requería someterse a continuidades temporales y contigüidades espaciales para el desarrollo de argumentaciones categoriales o retóricas, y una banda sonora que combinaba libremente música, narración y efectos sonoros, permitió tanto la continuidad de la experimentación de la yuxtaposición visual como el uso contrapuntístico y no naturalista del sonido en relación con la imagen, así como juegos rítmicos y sonoros de las voces y los textos. Documentales clásicos producidos en el seno del movimiento documental británico, como *Song of Ceylon* (*Canción de Ceilán*, Basil Wright, 1934), película en la que Alberto Cavalcanti despliega su brillante creatividad en la edición sonora¹¹, o aquellos que Pare Lorentz realizará al amparo de la ad-

¹⁰ Sobre bagaje filosófico y enfrentamiento entre lo real y lo fenoménico en la teorización documental de Grierson, véanse Ian Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the British Documentary Film Movement*, Londres, Routledge, 1990 y la introducción de Ian Atkin al volumen de compilación de textos *The Documentary Film Movement. An Anthology*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998. No obstante, el movimiento británico irá virando hacia un naturalismo representativo cada vez más narrativo, hasta el punto de que algunos de los integrantes defiendan simplemente sus objetivos como los de un cine realista, un neo-realismo, como llegará a denominarlo Cavalcanti.

¹¹ La incorporación de Cavalcanti al grupo liderado por John Grierson fue crucial para el desarrollo, en el seno del movimiento británico, de formas creativas en la banda sonora que, como deseaba Grierson, estuvieran abiertas a los poderes de la edición y liberadas del papel re-duplicador de la producción cinematográfica del estudio. Sobre estos aspectos y su sintonía con Eisenstein o René Clair, véase William Guynn, «The Art



Song of Ceylon (Basil Wright, 1934).

ministración Roosevelt para propagar la exaltación reformista del New Deal, como *The River* (Pare Lorentz, 1937) o *The Plow that Broke the Planes* (Pare Lorentz, 1936) son magníficos exponentes de ello¹². La edición sonora de los ruidos y de las fragmentarias voces del comercio y del imperio ejerciendo de contrapunto conceptual sobre la naturaleza y los tradicionales gestos de las gentes de Sri Lanka en *Canción de Ceilán*, o las yuxtaposiciones y sobreimpresiones de los tractores y los tanques de guerra en *The Plow that Broke the Planes*, que transpondrá a la palabra John Steinbeck en *Las uvas de la ira* (*Grapes of Wrath*, John

of National Projection. Basil Wright's *Song of Ceylon*, en Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary. Close Reading of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, págs. 83-98. *A Song of Ceylon* seguirán *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935) y *Night Mail* (Basil Wright, 1936), donde Cavalcanti trabajará junto a W. H. Auden y Benjamin Britten explorando formas sonoras para el documental.

¹² Igualmente paradigmáticos en este sentido son algunos filmes producidos por Frontier Films, *Heart of Spain* (Paul Strand, con Herbert Klein y Henri Cartier-Bresson, 1937), película a favor de la causa republicana en la Guerra Civil española.

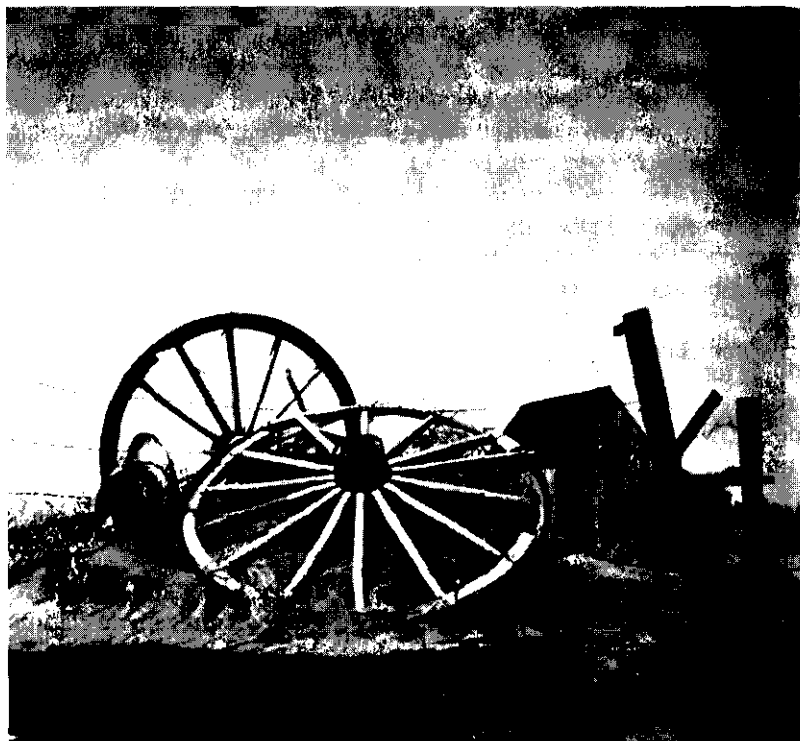
Ford, 1939), son los mejores ejemplos de cómo la experimentación formal de la vanguardia había puesto a punto un lenguaje que el documental podía seguir explorando para enunciar y comunicar conceptos e ideas abstractas que permitían abordar aspectos complejos de la realidad social y política contemporánea. La metáfora y la poesía visual y sonora, el ritmo, la reiteración y la estructura paralela eran poderosos aliados para la articulación de discursos generales que pretendían superar la descripción y el registro de acontecimientos concretos.

Es cierto que estas obras son características de un momento de transición, y que progresivamente la fragmentación y la yuxtaposición, el collage y el contrapunto, serán domesticados por el discurso unificado de la argumentación¹³, con el auxilio de una voz narrativa cada vez más omnipresente parasitando, anclando y restando poder de creación de significados de segundo nivel a estos instrumentos de lenguaje audiovisual. Pero también lo es que aquellas formas del documental socio-político que siguen optando por estructuras no narrativas —para algunos análisis formalistas, el lenguaje más característico del documental— esta herencia no desaparece y se mantiene, con mejor o peor fortuna, en cualquier buen exponente del documental expositivo o del cine de montaje clásico. Bajo formas de estructuración general clásicas de la tradición —las formas categóricas y retóricas de Bordwell y Thompson—, u otras articulaciones globales practicadas por el documental contemporáneo, el peso de la tradición en la utilización de estrategias y materiales filmicos heterogéneos hará que algunos segmentos sigan estructurándose en formas abstractas o asociativas (por continuar con las categorías de Bordwell y Thompson)¹⁴.

No es fácil eludir, en este contexto, la referencia a una película como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) que, como analizó Robert Stam en un texto clásico, representa uno de los puntos álgidos de convergencia entre la vanguardia formal y la van-

¹³ Acerca de la tensión entre la fragmentariedad y la pluralidad simbólica y la unificación discursiva en correlación con el marco ideológico de los documentales del New Deal, véase Paul Arthur, «Jargon of Authenticity (Three American Moments)», en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Londres, Routledge, 1993, págs. 108-134.

¹⁴ Aunque Bordwell y Thompson repitan varias veces en su *Arte cinematográfico* que el documental se construye en ocasiones sobre formas narrativas, cuando acometen un análisis más detenido sólo contemplan formas no narrativas, categóricas y retóricas, como las paradigmáticas del lenguaje documental, y construirían algunos segmentos conforme a modos asociativos y abstractos, característicos del cine experimental. Véase David Bordwell y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, sexta edición, México, McGraw-Hill, 2003.



The Plow that Broke the Planes (Pare Lorentz, 1936).

guardia teórico-política¹⁵. Entre los diferentes elementos que la hacen merecedora de ese lugar, sólo recordaremos el empleo sistemático que el film realiza de los montajes metafóricos y los contrapuntos sonoros. Cualquier espectador de la primera parte de *La hora de los hornos* tendrá dificultades en discernir qué elementos filmicos y discursivos poseen un mayor peso cognitivo, conceptual, en el desarrollo de su argumentación: los segmentos expositivos marcados por el discurso de la voz explicativa o aquellos articulados en estructuras contrapuntísticas, donde el montaje conceptual en la banda de imagen se connota a través de

¹⁵ Robert Stam, «*The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes*», *Millennium Film Journal*, 7-9, otoño-invierno de 1980-1981, págs. 151-164. Reimpreso en diferentes lugares.

la música en diferentes niveles. Secuencias emblemáticas como la inserta en la Nota 9 «Dependencia», donde el montaje de imágenes del matadero (de *La faena*, de Humberto Ríos) se confrontan con iconos pop de la cultura del consumo de masas sobre el fondo de un Bach jazzístico, convierten a Pino Solanas y a Octavio Getino en herederos de la experimentación audiovisual de la vanguardia histórica a través del que fue su otro reducto de permanencia junto al documental: el lenguaje de la publicidad.

En un film contemporáneo como *Ilha das flores* (Jorge Furtado, 1989), que parodia conscientemente la soberbia epistemológica del documental expositivo, actualizando y renovando además las formas audiovisuales del cine de agitación y propaganda, encontramos algunos de los usos más rotundos y demoledores del poder cognitivo y emocional del montaje y el conflicto visual no domesticado por la palabra, que lo ligan al mejor cine político latinoamericano que encarnara *Now* (Santiago Álvarez, 1965). Imágenes reconstruidas son puestas en abismos significativos con la inserción y el montaje de fragmentos visuales fagocitados de cualquier lugar, y la fotografía y la imagen de archivo, en conflicto irónico y sobrecogedor con la narración no redundante ni explicativa —como aquellas del hongo atómico o los supervivientes de los campos de nazis—, ponen de manifiesto la vigencia que aún puede alcanzar este tipo de experimentación formal.

Es difícil encontrar ejemplos contemporáneos tan paradigmáticos como el citado, aunque también es cierto que, al cuestionar la retórica del directo, la reinención de la voz y del cine de montaje en formatos y estructuras discursivas de nuevo cuño, algunos documentales contemporáneos construirán segmentos filmicos buscando resonancias, asociaciones y paralelismos visuales, incluso algunos guiños al montaje constructivista y al conflicto entre las imágenes, la voz y la música en contrapunto. Así, desde el manejo del *found-footage* por Michael Moore —que en ocasiones se precipita en discursos abiertamente expositivos denunciando la tradición a la que pertenece (el documental americano de propaganda y contrapropaganda)—, a ciertas resonancias y paralelismos visuales de *Les glaneurs et la glaneuse* (Los espigadores y la espigadora, Agnès Vardà, 2000), o segmentos claramente vertovianos en películas como *Nobody's Business* (Alain Berliner, 1996), hasta los nuevos conflictos visuales y sonoros experimentados por los filmes que se insertan directamente en el moderno cine de apropiación, el documental contemporáneo pone de manifiesto cómo es posible regresar, para reinventarla, a la experimentación lingüística de los orígenes.

En una provocadora frase, Errol Morris afirmaba «Creo que el *cinéma-vérité* hizo retroceder al cine documental veinte o treinta años»¹⁶. Las actualizaciones contemporáneas de algunas exploraciones características de la vanguardia y el documental clásico se inscriben en un cine que ha encontrado nuevos caminos para recuperar esos «años perdidos» en los que parecía estilísticamente discutible la intromisión de una voz distinta a la de los sujetos sociales representados. Pero sería injusto eludir la naturaleza rupturista y experimental de algunos caminos abiertos y explorados por el *Direct Cinema* y por el *cinéma-vérité*¹⁷. El minimalismo observacional favorecido por el primero y la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta social del segundo enfrentaron al espectador, como estaban haciendo las vanguardias cinematográficas contemporáneas, con nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos, con las capacidades reveladoras del azar y del registro no controlado —una consigna de la primera vanguardia documental tempranamente subyugada— y con el placer del intercambio verbal no narrativizado, dislocado espacio-temporalmente.

El potencial experimentador de la vocación observacional del cine directo pierde su fuerza en la articulación narrativa que adoptarán algunos filmes clásicos del documental norteamericano de los años sesenta y películas contemporáneas que asientan su estrategia comunicativa en parecidos términos. Las películas producidas por Drew Associated, aun explorando algunas temporalidades y revelaciones de la observación, colapsaron la experimentación de nuevas formas rupturistas de representación y conocimiento de lo social bajo la célebre estructura de crisis que las ligaba a la narrativa clásica, apoyada en la elección de un héroe implícito destilado de la mitología americana, con identidades preestablecidas ante un espectador que asignaba una serie de expectativas a su comportamiento, y en instrumentos de supresión de la

¹⁶ Citado por Paul Arthur, art. cit., pág. 127.

¹⁷ Asumimos la diferenciación terminológica consolidada por Barnouw (*El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996) para designar a las dos escuelas, norteamericana y europea, y marcar la disparidad de sus principios. El término *Direct Cinema* fue acuñado por Albert y David Mayles precisamente para eludir la etiqueta de *cinéma-vérité* que se utilizaba, y se utiliza aún, para referirse a las prácticas eminentemente observacionales del documental norteamericano.

discontinuidad espacio-temporal y en la economía narrativa basada en la elección de un acontecimiento de duración limitada¹⁸. El conocimiento de la realidad social se negociaba sobre la base de una estructuración dramático-narrativa, ejercitando juegos de identificación y progresión dramática, que renuncia a la tensión entre lo particular y lo general, a lo que se había resistido el documental dramatizado desde Robert Flaherty.

Permítasenos un gran salto temporal y cultural para analizar un ejercicio similar en el punto que aquí nos interesa: la mirada observacional, la narratividad y el conocimiento de la realidad social. El rigor y virtuosismo visual y estructural de *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), con homenajes explícitos a las sinfonías de ciudad de la vanguardia —aunque minimiza el uso de las yuxtaposiciones visuales que caracterizaron a aquéllas—, se asienta en principios muy cercanos a los aludidos. Es cierto que la película dista, en una factura visual que rezuma planificación, de los artificios y la retórica de la observación no controlada del cine directo, pero genera, como aquella pretendía, a un espectador que se siente observador vicario, incluso intruso, de la vida cotidiana de los sujetos representados. La mirada observacional sobre la ciudad y el conjunto escogido de sus habitantes se libera, en su depuración formal, de cualquier voz humana, creando sin duda un extraño efecto. Sin embargo, lejos de buscar efectos de extrañamiento, la construcción de férreas estrategias narrativas, a través del montaje paralelo de los rituales cotidianos de sus protagonistas, y la construcción de personajes en algunos casos tipificados de la vida en la isla, opera de nuevo sobre juegos narrativos clásicos para abordar una realidad social y humana conflictiva, y cuenta con asunciones implícitas por parte de los espectadores respecto a los sueños y esperanzas, o la ausencia de ellos, larvados bajo las acciones de los actantes. El conocimiento generado en el espectador se negocia sobre un conjunto de expectativas que convierten a estos héroes anónimos y sus vidas en manifestaciones ejemplares, y menos diferentes de lo que Fernando Pérez pretende, de la realidad contemporánea de La Habana.

No obstante, la impronta observacional ha desarrollado otras formas menos acomodadas donde la temporalidad distendida, los silencios, los movimientos aleatorios del cine directo no quedan do-

¹⁸ Véase Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, MIT Press, 1974; Paul Arthur, «Jargon of Authenticity (Three American Moments)», *op. cit.*, y María Luisa Ortega, «Historias naturales e historias morales: el nuevo documental americano», en Roberto Cueto y Antonio Weinrichter (coords.), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.

mesticados como meras retóricas de la inmediatez y la autenticidad bajo corsés narrativos naturalizados. En la edad dorada del cine directo norteamericano Albert y David Mayles (*Salesman*, 1969; *Showman*, 1962) rehuieron del sentimentalismo y de la dramatización accesoriosa y optaron por narraciones episódicas y fracturadas, trasladando la tensión al propio acto de filmación y de negociación de la temporalidad con los sujetos protagonistas. De ahí que el lejano observador francés e inquisitivas miradas más cercanas, como la de Jonas Mekas, elevaran su cine sobre los discutibles hallazgos de las películas Robert Drew y Richard Leacock. Tal vez no hicieran arte, como les imprecaría Rossellini, pero al menos hacían cine¹⁹.

Más tuzodo y sistemático fue Frederick Wiseman —sobre todo por su dilatadísima y abultada filmografía— en la búsqueda de una estructura de articulación global que diera un nuevo sentido cognitivo a las largas secuencias observacionales plagadas de tiempos muertos o agitadas conversaciones, gestos e interacciones, construidas con una cámara proactiva²⁰ que establece diferentes grados de contacto con los sujetos sociales en respuesta a las exploraciones y descubrimientos del cineasta. Sus filmes adoptan la estructura de un mosaico compuesto por piezas aparentemente independientes, que no se articulan ni en relatos narrativos o secuenciaciones cronológicas, ni en líneas argumentativas. Como hicieran en buena medida las películas de los hermanos Mayles, el desarrollo del film radica en una suerte de reiteraciones y repeticiones temáticas, donde ahora de manera más radical cada escena sucesiva parece decimos poco más de lo ya dicho en los primeros minutos de la película²¹. Y sin embargo sus filmes ofrecen al espectador un flujo en el que los objetos abordados —en el caso de Wiseman, sobre todo las instituciones sociales norteamericanas— se van redefiniendo en un complejo caleidoscopio. Los agentes sociales con sus máscaras, los espacios de interacción y coerción so-

¹⁹ Véanse los dos textos de Louis Marcorelles, «Nothing but the Truth», *Sight and Sound*, vol. 32, núm. 3, 1963 y *Cahiers du Cinéma*, 144 (1963), donde se da cuenta del enfrentamiento entre los practicantes del *cinéma vérité* de las dos orillas, con invitados de excepción como Rossellini, durante el encuentro que tuvo lugar en Lyon en 1963 en el marco del *Marché International des Programmes et Équipements de Télévision*.

²⁰ Utilizamos el matiz nominal de «observacionalismo proactivo» de John Corner, *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

²¹ Sobre la estructura de mosaico en Wiseman, véase Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, MIT Press, 1974 y Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

cial, son escrutados sistemáticamente sin finalidad aparente, y a través de ellos las instituciones se definen constantemente, permitiendo al espectador conocer mejor por un efecto acumulativo no lineal, dado que cada nueva pieza del mosaico permite reinterpretar las anteriores. Su cine, que podemos considerar un *opus* por la persistencia temática y la sistematicidad de su tratamiento —esa «historia natural» de la forma en que vivimos, como a él le gusta denominar su trabajo—, compromete una estructura a la complejidad del mundo social que pretende representar. Con todo ello generará, como diría Mamber, un subtexto argumentativo en sus obras donde residiría su compromiso social. Y en sus formas tampoco quedan excluidas algunas estrategias reflexivas que alejan al espectador de la posición del *voyeur* o ingenuo observador²².

Estructuras parecidas a las practicadas por Wiseman son las que han dotado al documental social contemporáneo de un poderoso instrumento con el que seguir explorando formas no-dramáticas de representación que, bien profundizan en las nuevas temporalidades de las imágenes de lo real, bien en las articulaciones significativas de las voces y los testimonios sobre el presente y el pasado.

El documental contemporáneo que no ha caído en las tentaciones de la reflexividad formal explícita o en la introducción de la voz subjetiva y la indagación personal directa, ha depurado, desde diferentes tradiciones o búsquedas filmicas personales, estos caminos que conjugan la potencialidad de la cámara observacional (más o menos autoconsciente) de generar temporalidades modernistas y revelaciones con la construcción de un discurso abierto sobre parcelas de la realidad social. El espectador participa así en un proceso de descubrimiento y conocimiento, aquel por el que el cine es capaz de renovar nuestra mirada sobre el mundo circundante cuando una mirada inteligente y curiosa se halla tras de la cámara. Y en su articulación general, el mosaico no argumentativo aparece como estrategia de comunicación exploradora, que vuelve reiteradamente sobre escenarios y personajes generando un conocimiento abierto y en espiral, sin clausura ni resolución.

El fotógrafo y documentalista francés Raymond Depardon, que conforma inicialmente su carrera cinematográfica en la estela del cine directo a la americana, depura en una película como *Délits flagrants* (1994) la

²² En esta línea analiza Barry Keith Grant la apertura y el cierre simétricos de *Titicut Follies* (1967) con una performance de los enfermos mentales; cfr. Barry Keith Grant, «Etnography in the First Person. Frederick Wiseman's "Titicut Follies"», en Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski, *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, págs. 238-253.

potencia de distanciamiento de la cámara observacional fija en el encuadre, y aunque el film evoluciona siguiendo el proceso que conduce de la detención *in fraganti* hasta las entrevistas con los abogados de diferentes sujetos, la estructura evita la naturalización de tiempo y el establecimiento de la continuidad como parámetro de comprensión y aprendizaje para el espectador. Monta prolongadas secuencias observacionales, cuyo estatismo y distancia refuerza su carácter de teselas discretas del mosaico, que reinciden en las similitudes y diferencias de espacios y de gestos, actitudes y palabras, provocando un conocimiento acumulativo de pequeñas constantes y variaciones en el proceso, mientras las secuencias de transición, muy similares a las utilizadas por Wiseman, nos muestran, de nuevo con un encuadre fijo, traslados y movimientos por pasillos colapsados en el espacio-tiempo.

Documentales como *Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2002) o *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) generan similares compromisos epistemológicos con el espectador. En ambas los mínimos avances cronológicos, narrativos, son sólo un amplio telón referencial para el ejercicio de la mirada sobre temporalidades más significativas, las que van dando sentido a la vida de los personajes en entornos en plena transformación social —la desaparición de las escuelas unitarias; la desintegración del Barrio Chino—. En algunos casos, como en los mosaicos de Wiseman, cada secuencia tiene una coherencia interna propia, casi autosuficiente y no necesariamente dependiente de las anteriores y siguientes en términos de narratología clásica, aunque cada una modifica nuestra percepción, nuestra comprensión, de la interacción humana en contextos sociales desestabilizados y a punto de extinción: una etnografía de salvamento que no congela las esencias, como hiciera Flaherty, ni dramatiza esquematizando, creando arquetipos o modelos sociales como hizo el documental clásico fundamentalmente en las décadas de los años cuarenta y los cincuenta, cuando las formas de vida tradicional parecían a punto de desaparecer para siempre.

Otra línea nace con las transformaciones de la década de 1960, aquella que explora desde el *cinéma-vérité* la palabra provocada por la intervención, por la entrevista, como forma de arrancar pequeñas verdades y revelaciones a la memoria y al pensamiento de los agentes sociales o sujetos históricos. En su forma más original y depurada, en la que los retazos de realidad representados por las voces no quedan atrapados en argumentaciones o discursos expositivos férreamente contruidos, el documental de entrevista negocia también con el espectador una epistemología de progresión discreta y en espiral, otros mosaicos de exploración reiterada, bien contruidos sobre centros de gravedad o con pun-

tos de fuga. En *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, Jean Rouch-Edgar Morin, 1960-1961), París 1960 se convertía en el epicentro sobre el que pivotan un conjunto de muestras sociológicas que transitan por temáticas tan variadas como la descolonización, el peso del pasado inmediato, la lucha obrera o la liberación sexual a las que se hace entrar en diálogo, pero nunca reconciliar, en una estructura argumentativa más allá del propio experimento cinematográfico y social del que forman parte. Frente a ello *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) llevará a su máxima expresión la experimentación epistemológica del silencio y del gesto y la palabra, del tiempo como instrumento para profundizar, de forma reiterativa y por diferentes caminos, en un único hecho socio-histórico, incluyendo la inasibilidad de su representación.

Con dichas prácticas el documental desplazó el propio objeto de la representación social, al igual que las ciencias sociales reconocieron en la década de 1980 que se habría un nuevo campo de juego donde la descripción de la totalidad social y sus leyes rectoras se había sustituido por el proyecto de descifrar las sociedades a través de las representaciones, a veces contradictorias y enfrentadas, por las que los individuos y los grupos dan significación al mundo que habitan²³. Si el documental observacional *a la Wiseman* o *a la Depardon*²⁴ parecería emparentado con la epistemología de ciertas tendencias sociológicas en el estudio minimalista de las interacciones sociales localizadas, el documental heredero del *cinéma-vérité* ha experimentado con las formas de representar lo social a través de los relatos y las descripciones, los sueños y las expectativas, por las que los sujetos perciben y comprenden su sociedad y su historia, ligadas a aquellas prácticas interpretativas aludidas por Geertz que favorecían la hibridación genérica.

De ahí que la entrevista se haya generalizado como insustituible herramienta del documental social, aunque son pocos los que han segui-

²³ Véase, por ejemplo, el clásico texto de Roger Chartier, «El mundo como representación» (publicado originalmente en la revista *Annales*, 1989), en *El mundo como representación. Historia cultural: práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 2002.

²⁴ Documentales de Depardon, como *Délits flagrants* o *Faits divers* (1983) han sido analizados en el marco de la etno-metodología, una de las corrientes más potentes en los estudios micro-sociales contemporáneos. Véase Marc Relieu, «Du tableau statistique à l'image audiovisuelle», en Pierre Sorlin (coord.), «Les sciences humaines et l'image» (dossier de *Reseaux. Communication, technologie, société*, 1999, vol. 17, núm. 94), págs. 49-86. Las relaciones entre el cine y los enfoques «situacionales» e interaccionales, sobre todo el interaccionalismo simbólico, ha sido abordado por Manuel Delgado Ruiz, «Cine», en M.ª Jesús Buxó y Jesús M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999, págs. 49-78.



Shoah (Claude Lanzmann, 1985).

do experimentando con la potencia y significación original del registro audiovisual capaz de asir en un mismo espacio de representación, y en la temporalidad propia, lo que se dice y el cómo se dice o se calla, sin obviar tampoco al agente catalizador y constructor del testimonio: la intervención del cineasta. Los silencios parecen una especie en extinción, una *rara avis* que sin duda se agradecerían en *Comandante* (Oliver Stone, 2002) a riesgo de hacer naufragar el supuesto espectáculo de la historia encarnada. El «Interrotron», la máquina de interrogar utilizada por Errol Morris en *The Fog of War* (2003), está concebido como un dispositivo para privilegiar el contacto visual y manejar la relación del cineasta con el entrevistado²⁵, de la que el espectador apenas percibe huellas —son otros los guiños metadiscursivos de la película. Y es aún más difícil encontrar modelos de articulación global que sigan confiando en estructuras abiertas y poliédricas que fuercen a un ejercicio interpretativo en el espectador de pequeñas acumulaciones significativas.

Dejando a un lado las formas más adocenadas de sometimiento de la entrevista a estructuras argumentativas convencionales, los mayores

²⁵ Cfr. Entrevista de Paul Cronin a Errol Morris en *Sight and Sound*, abril de 2004, vol. 14, núm. 4, págs. 20-22.

hallazgos de la experimentación del *vérité* han sido asumidas por el documental denominado, no sin problemas definitorios y terminológicos, *performativo*²⁶. A la sazón dicha potencialidad ya había sido anunciada y transitada por el documental de encuesta social de los sesenta con películas como *Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*, Pier Paolo Pasolini, 1961), donde el desvelamiento de la desigual cartografía socio-cultural de la Italia contemporánea mediante la preferencia de una materia tabú, el sexo, es indisociable de la búsqueda personal y del personaje público de Pasolini como agente provocador. Y con él, con las estrategias performativas, nos adentramos definitivamente en los nuevos lenguajes del documental y en una de las manifestaciones de la introducción de la subjetividad.

SUPUESTAS Y GENUINAS SUBJETIVIDADES

La reinención y generalización de la voz narrativa en primera persona y la reconstrucción del sujeto interventor en el documental contemporáneo han producido un nuevo marco epistemológico con el que triangular la relación entre la realidad social, el cineasta y el espectador, aunque en absoluto nos enfrentamos a un panorama homogéneo en sus compromisos y negociaciones. Sus manifestaciones son múltiples, como lo son las estructuras que generan —aunque algunas se estén asentando con fuerza—, y difieren la naturaleza epistemológica y comunicativa de la primera persona y su papel en la negociación del conocimiento en torno a la realidad social.

Frente a las modulaciones de la subjetividad y la experiencia privada e íntima en los cines experimentales y de vanguardia, el documental que mantiene una vocación de hablar sobre el mundo social domes-

²⁶ Véase la confrontación de Stella Bruzzi (*Documentary: a critical introduction*, Londres, Routledge, 2000) con los marcos definitorios para el término propuesto originalmente por Bill Nichols en *Blurred Boundaries*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 y retomados, no sin problemas por lo que a los ejemplos manejados se refiere, en *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001. Antonio Weinrichter ha analizado la discusión y desbrozado los problemas de denominación en *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, T&B/Festival de las Palmas, 2004. Los conflictos definitorios y terminológicos sobre lo que sería o no un documental «performativo» residen fundamentalmente en las muy diferentes formas en que el documental contemporáneo maneja la subjetividad y la presencia enunciativa del cineasta, como intentamos poner sucintamente de manifiesto en estas páginas. Para Nichols, la naturaleza performativa apuntaría al énfasis en la dimensión subjetiva y afectiva de la comunicación, mientras Bruzzi pone el énfasis en el ejercicio de la acción ligada al acto de enunciación.

tica la subjetividad para convertirla en instrumento de conocimiento y representación compartidos. Limita el solipsismo y el relativismo epistemológico, transitando más allá de la mera expresión personal o del ejercicio de auto-conocimiento característicos de prácticas no-ficcionales experimentales (que, no obstante, pueden poseer fuertes improntas socio-políticas). En el moderno documental que utiliza el yo como instancia comunicativa, la realidad socio-histórica no queda entre paréntesis, aunque queden limitadas las pretensiones de acceder a su representación, ni ésta se convierte en mera manifestación epifenoménica de la subjetividad. Y por ello mismo, los textos de las nuevas voces en el documental no llegan a ejercer la deconstrucción completa de las imágenes a las que sirve de anclaje, no las sitúa en la opacidad representativa y en la pérdida del carácter referencial, como acontece en otras formas de no-ficción contemporáneas y en segmentos del ensayo cinematográfico, aunque sin duda ponen en entredicho las antiguas e ingenuas asunciones sobre el valor de representación de la imagen fotográfica y cinematográfica dotándolas de nuevas texturas, significaciones y mediaciones perceptibles para el espectador. El yo del documental se ha modulado principalmente como un instrumento de investigación e interrogación del mundo de las representaciones y las acciones sociales que nos rodean, un yo que se pregunta y pregunta a los demás, que actúa e interactúa, que no cree poseer un grado de conocimiento superior para enunciar y representar, sino que pretende ser antes que nada mediador, traductor-intérprete privilegiado que honestamente desvela su papel²⁷.

Ahora, no todos los documentales performativos o que manejan la primera persona en alguna de sus formas se mueven en la tensión epistemológica y reflexiva apuntada, porque, no está de más recordarlo, el antecedente y desencadenante inmediato de una parte importante de los sujetos performativos del nuevo documental se halla en la televisión, no en la tradición del documental «de autor» (aún menos en formas cinematográficas más exquisitas y minoritarias). La figura de Michael Moore es la mejor manifestación de ello. Su «yo» se construye antes que nada como una *persona* (personaje) cinematográfica o mediática, un recurso expositivo y organizativo más cercano al mediador televisivo y al agitador que a cualquier manifestación subjetivista. De

²⁷ En relación con ello, véanse las reflexiones de Patricia Zimmermann sobre la estrategia de «transaction» que caracterizaría la relación entre los cineastas y los sujetos en los documentales socio-políticos contemporáneos, cfr. Patricia R. Zimmermann, *States of Emergency. Documentaries, Wars and Democracies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, especialmente cap. 3, «Ground Wars and the Real Bodies».

hecho su «yo» no opera para poner en cuestión o reflexionar (como ocurre en otras manifestaciones) sobre la construcción de discursos no mediados sobre la realidad social, sino todo lo contrario: su voz se convierte en portavoz de un discurso político alternativo al hegemónico, pero tan seguro de sí mismo y de su poder explicativo como éste. De ahí que la forma en la que se reapropia de materiales (incluidos los familiares) deba más a las estrategias del tradicional cine de montaje que a otras tradiciones. Aunque Moore utilice una retórica que algunos han calificado de estética del fracaso²⁸, su *persona* cinematográfica adopta en última instancia la forma de un narrador sin fisuras epistemológicas ante el mundo (mucho más clara en *Bowling for Columbine*, 2002, que en filmes anteriores) y su forma de interpelar a los sujetos sociales obedece no tanto a un ejercicio de preguntar y preguntarse, sino a una práctica más clásica: testimonios e interacciones al servicio de la construcción de un discurso preestablecido. La construcción argumentativa de una película como *Bowling for Columbine* es tan clásica que bien podía estudiarse en las aulas como ilustración de los principios clásicos de la argumentación y del proceso, planteamiento y falsación o corroboración de hipótesis explicativas sobre los fenómenos sociales. Su papel ciertamente es central en la renovación del lenguaje del documental socio-político, pero no altera sustantivamente la relación epistemológica con el espectador, o lo hace como lo ha venido haciendo en el medio televisivo a través de la creación de nuevas fuentes de autoridad menos autoritarias y más empáticas (o cargantes).

En dicha renovación, otros desdoblán y segregan la figura performativa del cineasta, como en *Reverend Billy and the Church of Stop Shopping* (Dietman Post, 2002), donde el film adopta la misma estructura abierta de película-en-proceso y basada en la intervención y la reacción al seguir durante un año a Bill Tallen, actor, autor y activista antiglobalización, en sus *performances* callejeras contra el consumismo y el nuevo capitalismo²⁹. Y algunos, que siguen creyendo en sueños que creíamos

²⁸ Cfr. Paul Arthur, «Jagons of Autenticity (Three American Moments)», en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Londres, Routledge, 1993 y Mathew Bernstein, «Documentaphobia and Mixed Modes. Michel Moore's *Roger & Me*», en Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.

²⁹ No obstante, el mejor ejemplo y película fundacional de confluencia entre el nuevo documental y la *performance* es *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990). Cfr. C. Flinn, «Containing Fire. Performance in *Paris Is Burning*», en Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski, *Documenting the Documentary*, op. cit., págs. 429-445 y Stella Bruzzi, «The Performative Documentary. Barker, Dineen, Broomfield», en *New Documentary*, op. cit., págs. 153-180.

casi olvidados de autoría colectiva, optan, sin embargo, como en *The Fourth World War* (Richard Rowley & Jacqueline Soohen, 2003), por reinventar la narración a partir del «nosotros», de un sujeto colectivo en acción en innumerables frentes por todo el planeta, practicando todo tipo de guerrilla, incluida la mediática y la circulación de *footage* de combate, para atacar al mismo demonio de Moore, un cine guerrillero que encontrará su espacio en otras páginas de este libro. Ambos son magníficos exponentes de la reinención del documental socio-político ligado a la acción, que se alinea con aquella tradición antigua de hacer a la cámara cómplice y participante en la lucha³⁰.

En todo caso, la línea abierta por Michael Moore con *Roger and Me* (1989) ha dado lugar, aunque con matices y modulaciones distintas, a una forma de organización discursiva renovada que apunta a convertirse en hegemónica en el documental social apuntalado sobre las intervenciones y las inscripciones personales de los documentalistas: el itinerario y la búsqueda, en los que la realización de la película y las vías seguidas por el director son el eje de articulación central. En algunos casos, el sujeto performativo y el proceso de realización que guía, a menudo de manera errática, pretenderá tan sólo servir como un nuevo agente organizador, un dispositivo narrativo que se ha demostrado muy efectivo y acorde con la cultura de representación de lo real del espectador contemporáneo formada prioritariamente en el medio televisivo.

Así, como un mero dispositivo narrativo se reconoce Nick Broomfield en sus películas, afirmando no buscar ningún tipo de exploración personal³¹, aunque su persona desempeña un papel central en la naturaleza de la provocación respecto a los otros sujetos sociales, y demostrando ser tan buen «moscón en la sopa» y hombre blanco fracasado como Michael Moore, aunque mucho más inestable como sujeto y como catalizador epistémico. De hecho películas como *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995) no osarán construir argumentaciones sobre el mundo de la prostitución de lujo, rebajando el cierre discursivo a su máxima expresión y su reincidencia temática a la historia personal, he-

³⁰ Algunas líneas de continuidad de esta tradición pueden verse en Thomas Waugh, «Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary», en Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.

³¹ Cfr. «Nick Broomfield. Modern Adventure», en Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*, Nueva York, Allworth Press, 2002, págs. 127-141, pág. 129. Ante la pregunta de Liz Stubbs «Do you feel that your films are an explanation as much of yourself as of your subject matter?», Broomfield responderá: «Well, I don't, actually. I think the inclusion of myself is more a device of telling you a fairly complicated story.»

redera del cine directo. Una versión femenina de este sujeto performativo, pero más discreta, modosa y políticamente correcta, la encontramos en la documentalista británica Molly Dineen, quien construye sus documentales como una forma de diálogo a partir de su intromisión en la vida de sus protagonistas (unas veces instituciones públicas, como el Zoo de Londres en la serie *The Ark*, 1993, o el regimiento Príncipe de Gales en *In the Company of Men*, 1995, otros personajes públicos como la Spice Girl *Geri*, 1999), capitalizando las potencialidades de su identidad como mujer de clase media en las negociaciones con los sujetos sociales representados desde detrás de una cámara que no llega a girar sobre su persona. La voz, su voz, ha ido penetrando progresivamente en sus documentales para mostrar ante el espectador la lucha por el control de la representación, que finalmente está en sus manos, acercándose cada vez más a esas formas de la primera persona autorreflexiva pero sin llegar a ocupar un espacio de mediación subjetivo en la representación de parcelas de la realidad social³².

A esto último apuntan esos sujetos del documental contemporáneo que introducíamos al principio, aquel en que se comunican con el espectador forcejeando, explorando y reflexionando sobre el mundo, pero sin perderlo como referente externo y compartido, esquivo en su representación y su comprensión, pero aún objeto viable de un conocimiento intersubjetivo y de denuncia y acción contra sus injusticias y tropelías. En esta tensión, que por momentos se arriesga a caer en el cine íntimo experimental y que en algunos casos opta directamente por la forma del diario cinematográfico, la historia y la sociedad, el deseo de hablar de ellas a un público de toda condición y compartir caminos para su comprensión limita el ejercicio de la subjetividad y la reflexividad. Pero no por ello rehuye exponerse como sujeto en toda su dimensión cognoscitiva y emocional.

El canadiense Steve Kokke en *Komrades* (2003) nos sumerge en un viaje a través de su sexualidad, su fascinación y sus fantasías eróticas por los marineros, en el sórdido y doloroso mundo de ritos de iniciación y vida cotidiana de una escuela militar rusa. Los cuerpos erotizados por su cámara de los testigos a los que convierte en amantes se combinan y confrontan con esos otros testimonios de las vejaciones, agresiones y violaciones a los que son sometidos los jóvenes marineros por una institución lastrada por la historia. Ross McElwee en *Six O'clock News* (1996) nos guía errática y dubitativamente por el mundo

³² Sobre los sujetos preformativos de Broomfield y Dineen, véase Stella Bruzzi, *op. cit.*

de la violencia y la desgracia humana explotada como espectáculo por los medios de comunicación. Su experiencia y su historia personal son indisociables de esa búsqueda de pequeñas explicaciones y exploraciones del papel de la televisión y los medios en nuestra forma de relacionarnos con el mundo contemporáneo. Las *home-movies*, que nos dice filma de manera convulsiva con su cámara doméstica, de la misma forma que se nos presenta inseparable de su cámara de profesional con la que lanza ofensivas y se protege del mundo que lo rodea, quedan atrapadas y domesticadas en su significado en este entramado laberíntico de preguntas y pequeñas respuestas. A la estela del McElwee de *Sherman's March* y de Robert Kramer en *Route One USA* (1989), la joven Nina Davenport construye en *Parallel Lines* (2003) una *road-movie* que tras el 11 de septiembre nos ofrece, guiados por su voz y su viaje desde el Sur hacia Nueva York, el caleidoscopio social de la América contemporánea.

Los ejemplos podrían multiplicarse permitiendo acercarnos a las muchas modulaciones de esos sujetos que se exponen en primera persona a una realidad social y sus resonancias culturales que se nos presentan como un laberinto que sólo puede explorarse perdiéndose y encontrándose en él al recorrer a pie algunas de sus rutas, como hacen Agnes Vardà en *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, 2000) o Abbas Kiarostami en *ABC África* (2001), o compartiendo y estando cerca del dolor y el silencio forzado, como Lourdes Portillo en *Señorita extraviada* (2001). Lejos de haberse convertido únicamente en nuevos dispositivos estructurantes, estas nuevas formas documentales nos revelan lo difícil que resulta en el siglo XXI hablar del mundo sin hablar de nuestro lugar en él. De la misma forma la memoria personal, familiar y colectiva o la historia individual y nacional, y el papel que en ellas desempeñan las imágenes, aparecen cada vez más difíciles de disociar, como ponen de manifiesto películas como *Chile: la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) y *La televisión y yo* (Andrés DiTella, 2002), y otras muchas películas contemporáneas que hurgan en la proyección del pasado en el presente a través de personajes y situaciones tan cercanas que amenazan la propia estabilidad familiar.

En muchas de estas manifestaciones las imágenes familiares, el cine doméstico y privado adquiere un papel esencial. Y en ello asistimos a una nueva domesticación de la experimentación y de la vanguardia. Las vanguardias cinematográficas de los años 60 exploraron las formas de la *home movie* para abordar el problema de la subjetividad y desarrollar un cine íntimo, de estilo discontinuo, carente de clausura, con interpolaciones reflexivas que buscaba construir la experiencia y la me-

moria vivida a través del diario y la autobiografía³³. Por su parte, las películas familiares genuinas y cotidianas mantienen en sus formas y en su función fuertes correlatos con el cine experimental en su conjunto, dados los contextos cuasi privados de actualización de su significado³⁴. Frente a la apertura significativa de las imágenes y las estructuras inestables y no clausuradas en estos dos ámbitos, el documental contemporáneo de naturaleza social ha dotado de una impronta intersubjetiva de retazos audiovisuales de la vida privada y ha cerrado su significación en muy diferentes variantes creando un nuevo espacio de juego, algunas de cuyas formas se analizan en otros lugares de este volumen.

EXTRAÑAMIENTOS: RECONSTRUCCIONES, ACTORES Y GUIONES

No obstante, el documental ha encontrado y experimentado en los últimos años también otros caminos alejados de la subjetividad, tan alejados de ella que precisamente han encontrado en el uso del guión y los actores instrumentos poderosos para practicar algunas estrategias de extrañamiento, tan querido por la vanguardia histórica como por los modernismos cinematográficos. De ahí que en este punto nos interese señalar precisamente las diferencias entre las nuevas tendencias de reconstrucción, con actores que se acercan a la elaboración dramática de la ficción en algunos de sus segmentos de aquellas que se alejan de la narrativa dramática³⁵.

La reconstrucción siempre ha estado en el cine documental desde Robert Flaherty al docudrama, y fue especialmente practicada por el documental clásico, antes de ser anatematizada por los nuevos parámetros de credibilidad impuestos por el cine directo. Con el término reconstrucción acostumbramos a referirnos, primeramente, a la recreación de escenas para ser filmadas interpretadas por los propios sujetos sociales y con un guión más o menos laxo extraído de los aconteci-

³³ Cfr. Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros y fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004.

³⁴ Cfr. Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, París, Méridiens Klincksieck, 1995, especialmente los textos de Roger Odin, «Le film de famille dans l'institution familiale» y de Laurence Allard, «Un rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel».

³⁵ A nuestro juicio, el problema de la ficcionalización en el documental, en sus muy diferentes dimensiones, no ha sido hasta el momento bien abordado. El enfoque de conjunto e intento inicial de clasificación más sugerente lo encontramos en Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, París, Nathan, 1995.

mientos puntales o cotidianos que se representan. Esta era la primera vía contemplada como estrategia para la deseada dramatización de lo real descrita por John Grierson en sus llamamientos a convertir el «report» en «story»³⁶, y consignada en uno de sus primeros textos, «Los primeros principios del documental». El actor original (nativo) y la escena original (nativa) se proponían como las mejores guías para la interpretación del mundo moderno en la pantalla, dado que ofrecían un poder de interpretación más complejo y sorprendente que cualquier artificio surgido de la mente del estudio³⁷. El documental clásico confió en esta estrategia bien como dispositivo de revelación (revelaciones de los personajes interpretando su propia vida) o como instrumento de representación capaz de abordar realidades de naturaleza general que se escapaban del registro inmediato y sorpresivo de los acontecimientos utilizando para ello lo que el cine ofrecía frente a otros medios³⁸.

Pero tampoco han estado ausentes, desde muy temprano, las reconstrucciones con actores, sobre todo en el documental de fuerte impronta didáctica. Así, *The Fight for Life* (Pare Lorentz, 1940) utilizaba imágenes y estrategias documentales junto a reconstrucciones dramatizadas con actores para crear una conciencia sobre la necesaria mejora de la sanidad pública, específicamente de tocólogos y comadronas. Roger Odin ha analizado brillantemente la tensión entre la ficcionalización narrativa y la lectura documentalizante como primera instancia

³⁶ Cfr. Brian Winston, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, Londres, British Film Institute, 1995, pág. 99.

³⁷ En el tercero de sus primeros principios afirmaba: «We believe that the original (native) actor, and the original (native) scenes, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings than the studio mind can conjure up or the studio mechanic recreate», cfr. John Grierson, «First Principles of Documentary» (1932), en Ian Atkin, *The Documentary Film Movement. An Anthology, op. cit.*, págs. 81-93.

³⁸ En este elemento radicaba la defensa de Joris Ivens de la reconstrucción. En su larga entrevista con Claire Devarrieux, Ivens afirmaba: «¿Por qué hice que los mineros de Wasmes llevaran dos veces el retrato de Karl Marx en *Borinage*? Porque era una escena importante y esencial de repetir [...] Cuando tuvimos que reconstruir una manifestación, Storke y yo nos dijimos: tenemos derecho a hacerlo para profundizar en la realidad», cfr. *Entretiens avec Joris Ivens par Claire Devarrieux*, París, Albatros, 1979, pág. 67. Véase el texto de Joris Ivens de 1953, «Repeated and Organized Scenes in Documentary Films», recogido en Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999, págs. 261-272. En la misma línea podemos incluir la distinción que Buñuel realizaba en su presentación de *Tierra sin pan* en el MOMA, entre el «documental descriptivo» y el «documental psicológico», que intenta «manteniendo su carácter descriptivo y objetivo, interpretar la realidad».

comunicativa en *Le mystère de l'atelier 15* (Alain Resnais y André Heinrich, 1954), un film de claro propósito educativo en defensa de la medicina socio-laboral preventiva. En su estudio pone de manifiesto las formas en las que el documental de la década de 1950 utilizaba la ficcionalización, liberando la historia de su anclaje espacio-temporal y realizando un proceso de abstracción para convertirla en «ejemplo» (casi en *exemplum*) de todas las situaciones análogas que han podido darse en el pasado y pueden darse en el futuro, sin perder así su carácter de discurso documental³⁹.

Y es en esta tradición en la que alcanza plena significación y expresión un film, *The War Wame* (Peter Watkins, 1966), quizás el mejor exponente de la misma, una suerte de documental de «anticipación» —término que en esta década de los años sesenta se utilizaba a menudo en prácticas de la divulgación científica audiovisual para explicar «qué pasaría si...»⁴⁰. *The War Wame* no sucumbía a la reconstrucción dramatizada completa, manteniendo elementos característicos del documental como la narración, las entrevistas y el uso de actores «nativos», precisamente para no perder el pulso de credibilidad y cognitivo con el espectador. Pero la etiqueta de «falso documental» con la que acostumbra a catalogarse el film, justificada por tratarse de una representación sin referente en el mundo histórico, no sería la más adecuada si lo que nos interesa precisamente de esa denominación es la vía abierta para el *fake* por Orson Welles y practicada hoy como un rico campo para el ensayo cinematográfico y la reflexión sobre los parámetros de credibilidad y la naturaleza de la representación audiovisual a través de la deconstrucción y otros juegos comunicativos con el espectador. El trabajo de Peter

³⁹ Cfr. Roger Odin, «Le cinéma documentaire et le Groupe des Trente», en Roger Odin (ed.), *L'âge d'or du documentaire. Europe: Années cinquante*, París, L'Harmattan, 1998, t. 1, págs. 19-52. Sobre el concepto de lectura documentalizante propuesto por Odin véase su artículo «Film documentaire et lecture documentarisante», *Cinéma et réalités*, Université de Saint-Étienne, 1984, págs. 263-278.

⁴⁰ El mismo propósito didáctico y anticipativo determina la adopción de la forma de «falso documental» en un cortometraje como *Amores que matan* (Iciar Bollain, 2000), y donde la construcción de las escenas más dramatizadas, como la secuencia de la agresión, alcanzan la categoría de «modelo de comportamiento» muy cercano a las reconstrucciones practicadas por los psicólogos con fines docentes. La exploración del futuro en el film radica precisamente en la defensa de la terapia masculina como medida socio-educativa con la que paliar la violencia familiar. Sobre el concepto de anticipación y la divulgación científica televisiva, véase María Luisa Ortega y Ana Albertos, «La ciencia en Televisión Española: primeros acercamientos a la divulgación», *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 8 (abril de 1998), págs. 61-76.

Watkins en *The War Wame* nada tiene que ver con todo ello⁴¹. Opera en el ámbito de la formación y la concienciación del ciudadano y su estrategia reconstructiva, basada en indicios y datos de la realidad contemporánea que permiten una proyección verosímil sobre el futuro, poco dista de las proyecciones anticipatorias y las «realidades virtuales», las predicciones y las posibles realidades futuras construidas por otros mecanismos representativos, no cinematográficos, en muy diversos discursos de sobriedad sobre el mundo natural y socio-político.

El uso de actores se refugió en buena medida en una tradición que, al igual que el docudrama, no ha merecido la atención que debiera: el cine educativo y didáctico, donde la especificidad y claridad del objetivo no ha reparado en fronteras genéricas ni purezas audiovisuales, fagocitando todo tipo de recursos audiovisuales y estructuras narrativas y expositivas cualquiera que fuera su procedencia⁴². Algunas reconstrucciones dramáticas con actores en el documental contemporáneo más comercial guardan relación con esta tradición, aunque sus recursos procedan de otros espacios. Formatos del documental televisivo de masiva difusión en canales temáticos, y del documental de divulgación, practican a menudo la reconstrucción con actores encarnando tanto situaciones dramatizadas como entrevistas, o lo que es más interesante, una mezcla entre ambas, en la que la acción dramática se detiene y el actor gira su rostro hacia la cámara para responder a supuestas preguntas de un entrevistador situado en diferentes grados de cercanía al objetivo. Éstas, al igual que las reconstrucciones de documentales contemporáneos como *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) o una reciente producción danesa sobre las milicias de resistencia contra la ocupación nazi, *Med ret til at draebe [Con derecho a matar]* (Morten Henriksen y Peter Ovig Knudsen, 2003) beben de todas estas fuentes. Parecen antes que nada mediadas por el lenguaje de diversos formatos televisivos, desde algunas variedades del *reality-show* (sobre todo aquellos que abordan la crónica de sucesos con escenas reconstruidas) a productos directamente ficcionales, como las series policíacas

⁴¹ Lo que no quiere decir que Peter Watkins no esté interesado por los juegos de manipulación y credibilidad de la información audiovisual, como pondrá de manifiesto en *The Journey* (1987).

⁴² El papel de la animación, por ejemplo, hoy prolongado en los ricos usos de la infografía, de nuevo es un elemento poco estudiado en este contexto comunicativo y cognitivo, desde la obra pionera de Max Fleischer en *Evolution* (1923). Y series didácticas de gran éxito docente mezclan la reconstrucción de todo tipo de escenas dramático-narrativas con formatos expositivos clásicos y con figuras «conductoras» nacidas del medio televisivo.



The Thin Blue Line (Errol Morris, 1988).

en las que cada testimonio, a veces contradictorio, sobre la versión de los hechos, viene seguido de un *flashback* que reconstruye de forma diferente la escena descrita en función de las versiones de los testigos o allegados a la trama. Con mayor o menor grado de depuración formal, gusto estético o sutileza representacional, no tienen más ambición cognitiva y comunicacional que el funcionar como referentes y apoyos visuales, ilustraciones que dan riqueza y fuerza al documental, y que en el mejor de los casos no pretenderán «pasar por» la realidad, pero tampoco ubicar al espectador en una inusual posición reflexiva sobre el dispositivo, sino tan sólo sobre la historia, la realidad que representan.

Un juego más interesante y complejo nos ofrece ese nuevo documental que apuesta por el uso del guión, la puesta en escena y la interpretación actoral (profesional o no) a favor no de las potencialidades de la construcción dramática o narrativa, sino para profundizar y llevar a sus últimos extremos lenguajes canónicos del documental.

Así se anuncia en un largo documental francés, *Hôtel du Parc* (Pierre Beuchot, 1991)⁴³, que aborda el siempre espinoso y oscuro episodio del gobierno de Vichy. Aunque el film utiliza algunas imágenes de archivo —auténticos fragmentos de noticiarios oficiales e imágenes amateurs filmadas entre 1940 y 1944 y también «falsos archivos» reconstruidos al estilo de estas últimas—, la estructura pivota esencialmente sobre un conjunto de entrevistas supuestamente realizadas en 1953 por dos periodistas a los responsables de los gobiernos de Pétain y otros relevantes testigos del régimen de Vichy, hoy todos desaparecidos. La estrategia representacional en la construcción de las entrevistas se aleja del naturalismo documental, desde la dicción profesional de los actores al atrezzo y la iluminación, artificiales y basados en la puesta en escena del cine de ficción, y el film nos garantiza (con una advertencia previa que también nos indica el carácter reconstruido de muchas imágenes de archivo) que lo puesto en boca de los intérpretes está basado en escritos de los protagonistas, en actas de procesos judiciales o en testimonios verificados, bajo una solvente asesoría histórica. Explora por esta vía una puesta en imágenes de los métodos y mecanismos de la moderna microhistoria de tiempos remotos, y con ello se distancia sugerentemente de cualquier documental socio-histórico basado en la construcción de fuentes orales vivas que no puede desligarse de la memoria encarnada, del contagio del presente y el pasado en el rostro y la palabra.

Más arriesgada es la apuesta de Richard Dindo, autodeclarado documentalista de la memoria, en *Arthur Rimbaud, une biographie* (Richard Dindo, 1991)⁴⁴, un intento de aproximación en tres partes que recurre a actores evitando dar un rostro al poeta, sólo presente por sus textos leídos sobre imágenes relativamente neutras, y en el que el acercamiento biográfico recurre a la lectura de testimonios dejados por seres cercanos, lectura acometida por actores en una puesta en escena minimalista cuya dicción, postura y gesto remiten al recitado teatral y tienden al hieratismo. De nuevo encontramos la huida de la naturalización do-

cidental, y con ello observamos la búsqueda de nuevos lenguajes en pos del distanciamiento.

Quizás el ejercicio más concluyente de esta tendencia lo encontremos en un film que además no se enfrenta *a priori*, como los anteriores, a la imposibilidad de contar con posibles protagonistas naturales para la representación. Nos referimos al *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989) que lleva la estrategia del distanciamiento a través de la entrevista guionizada e interpretada a su máxima expresión y conflictividad, en una huida consciente de las convenciones naturalizadas del documental y que pretende un ejercicio reflexivo del espectador sobre la naturaleza construida de las entrevistas «reales», sobre la imposibilidad de cualquier entrevista que no suponga una actuación⁴⁵. Las pretensiones deconstructivas y reflexivas de la cineasta pretenden lograrse principalmente a través de dos elementos que diferencian este film de los otros citados: por una parte, del enfrentamiento entre las entrevistas interpretadas por mujeres de origen vietnamita residentes en los Estados Unidos, escritas por Trinh T. Minh-ha a partir de numerosos testimonios «reales» de mujeres en Vietnam, y las entrevistas naturales en que esas actrices transitorias hablan de su propia vida en su nuevo país; por otra, el retraso, hasta los créditos finales, de la declaración explícita de las condiciones de la reconstrucción, haciendo recaer en el espectador un pronto ejercicio reflexivo sobre la construcción, pero también sobre cómo ir interpretando, en ese contexto, los sucesivos elementos propuestos (desde las imágenes de archivo hasta las entrevistas naturales). Para el espectador se hace pronto patente que se encuentra ante una representación, dado que la puesta en escena y la interpretación rompen con cualquier parámetro de naturalidad, por no hablar de la controvertida elección del inglés como lengua. Pero con ello, y los otros efectos generados por el film, no creemos que la comunicación se precipite hacia una puesta en duda del valor de representación del film en relación con lo real, con esa parcela del mundo social abordado: las tremendas vivencias de la mujer vietnamita contemporánea y las pocas herramientas que su cultura le ha facilitado para expresarlas, un problema que Trinh T. Minh-ha deseaba explícitamente abordar. Y además el referente se nos presenta casi como un sujeto colectivo —identificado cultural y genéricamente— dado que, frente a las entrevistas de *Hôtel du Parc* que encarnan personajes históricos concretos, aquí las intérpretes

⁴³ Película en dos partes (*La révolution nationale y La guerre civile*) de más de tres horas de duración en total, una coproducción de Archipel 33, La Sept y el INA.

⁴⁴ Cfr. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., págs. 219-221.

⁴⁵ Cfr. «Jumping into the Void», entrevista con Bérénice Reynaud (originalmente publicada en James Hatch y Leo Hamalian [eds.], *Artist and Influence*) y recogida en Trinh T. Minh-ha, *Cinema Interval*, Nueva York-Londres, Routledge, 1999, págs. 51-74.

parecen encarnar prototipos, modelos genéricos, vivencias ejemplares, que la cineasta construye a partir de diversidad de experiencias e historias individuales, de los retazos de tradición oral y la memoria popular, de canciones, dichos y proverbios que exponen la condición de la mujer desplazando el discurso oficial y masculino de la historia y la sociología de los hechos⁴⁶. Significativamente, en aquella película en la que más se acerca a su identidad cultural, femenina entre dos mundos, la Trinh T. Minh-ha de la etnografía experimental, epítome de una nueva vanguardia con películas como *Ressemblage* (1982) y *Nake Spaces-Living Is Round* (1985), limita y domestica sus epatantes juegos deconstructivos y posmodernos para ofrecernos una película directamente comprometida con la representación de lo social, que obviamente no construye un discurso de in-negociada autoridad, pero tampoco experimenta, hasta poner en riesgo su comprensión, con las vivencias colectivas y con las fracturas culturales a las que quieren enfrentar al espectador.

La tradición documental se vuelve sobre sí misma y se reinventa y construye continuamente. La exploración de estas estrategias de distanciamiento y extrañamiento gracias al guión y a la actuación se volverá y reencontrará al personaje «nativo» que se interpreta a sí mismo, como lo hace Ginette Lavigne en la *Nuit du coup d'état-Lisbonne, avril 74* (2001) convirtiendo a Otelo Saraiva de Carvalho en actor para que reviva fría y teatralmente sus acciones de aquella noche del 25 de abril de 1974 que conocemos como la Revolución de los Claveles. Y sin duda seguiremos asistiendo a exploraciones y redefiniciones que negociarán con los espectadores unas y otras formas de representación acordes con la compleja cultura audiovisual contemporánea que, afortunadamente, no se ajustarán a cánones ni prescripciones sobre lo que el documental debe ser.

Ludwig Wittgenstein decía en sus *Investigaciones filosóficas* que nuestro lenguaje natural podía concebirse como una ciudad vieja, un laberinto de pequeñas plazas y calles, de casas viejas y nuevas, y de casas con añadidos de distintas épocas, y todo ello rodeado de una multitud de barrios modernos, de calles rectas y casas uniformes. Los modernos barrios del lenguaje del documental distan mucho de ser rectos y uniformes, pues son tan laberínticos y polimorfos como la cultura y la sociedad de la que forman parte. Pero insertados en una tradición, en una ciudad con contornos borrosos como lo son las metrópolis contemporáneas, nos permiten recorrer caminos de ida y vuelta entre el

pasado y el presente, ayudándonos a pensar en la naturaleza de su identidad y su función no anclada ni estática sino en constante transformación. Y en ella encontraremos plazas y calles, películas y espacios de recepción donde la sociedad, su comprensión y, tal vez, su transformación sigan siendo protagonistas.

⁴⁶ Véase la entrevista citada, pág. 56.

CAPÍTULO 8

Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica

EFRÉN CUEVAS

Los caminos que a lo largo de la historia han recorrido el documental y la vanguardia cinematográfica han empezado a cruzarse de modo más habitual en las últimas décadas, cuando el documental ha ampliado sus fronteras, para acoger abiertamente la expresión de la subjetividad como un elemento habitual dentro de sus prácticas. De ahí se entiende que esos entrecruzamientos hayan estado motivados con frecuencia por impulsos de carácter autobiográfico, dando lugar a productos mestizos, de difícil clasificación, que retan las tipologías clásicas al tiempo que renuevan el panorama audiovisual. Este texto pretende describir los principales conceptos en juego en ese diálogo entre documental, vanguardia y autobiografía, y señalar las prácticas más habituales a las que han dado lugar desde finales de los años sesenta hasta nuestros días.

Desde el inicio cabe advertir que nuestro empeño será básicamente cartográfico, de trazado de caminos. La tarea no resulta sencilla, pues se trata de un terreno muy virgen, en el que apenas hay sendas trazadas, con la dificultad añadida que supone trabajar con filmes desconocidos y de difícil acceso, que además hay que citar mediante palabras. Para esta empresa, empezaremos esbozando el marco conceptual de referencia, para luego adentrarnos en los dos itinerarios básicos de este territorio: el formato diario y el retrato autobiográfico. A lo largo

de nuestra exploración iremos parando en filmes significativos de esta práctica documental, con especial énfasis en aquellos que muestren vínculos más claros con las vanguardias cinematográficas, como es el caso de Jonas Mekas, al que se le dedica un epígrafe específico debido a su particular significación en este contexto.

FRONTERAS MOVEDIZAS

Los tres términos que articulan este texto —documental, vanguardia, autobiografía— requieren una primera aproximación conceptual, para situar las coordenadas básicas desde las que se construye esta argumentación; una aproximación que será muy somera, pues no es este el lugar para realizar un análisis teórico exhaustivo de los problemas y cuestiones que plantea cada uno de ellos.

El documental nos remite a un terreno que ha sido objeto de innumerables debates desde que cineastas como Dziga Vertov o John Grierson comenzaron a reflexionar sobre su trabajo. En principio, su rasgo más característico es su conexión con el mundo histórico y/o empírico, que coloca como dominante la función referencial, por seguir la tipología de Jacobson, o su carácter indexical, si adoptamos la terminología de Pierce, en cuanto mantiene una relación causal, existencial con su objeto¹. Esa relación indexical no anula el carácter construido del documental, en cuya elaboración se reúnen una serie de documentos o pruebas, para integrarlos en una estructura dotada de sentido, que va más allá del mero registro mecánico de los acontecimientos o de la realidad empírica que nos rodea. No obstante, los rastros de esa construcción suelen pasar desapercibidos por el potente efecto de realidad con que el documental es presentado a los espectadores, reforzado habitualmente por la omnisciencia del narrador.

¹ Bill Nichols, en su libro *La representación de la realidad*, ha expandido esta premisa, reclamando un triple punto de vista para definir al documental. El realizador lo entiende como una práctica institucional con un discurso propio. El espectador, como un producto audiovisual originado en el mundo histórico, articulado a través de unos procedimientos de compromiso retórico, anclado en una literalidad denotativa. Y en cuanto texto, se define como un género basado en una lógica informativa, con una estructura argumentativa y un montaje probatorio. Los conceptos teóricos sobre el documental que planteo en este artículo se basan en sus líneas generales en lo propuesto por Nichols en esta obra. En Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, págs. 42-63.

Ese panorama, dominante durante las primeras décadas del documental, empezó a cambiar en los años sesenta, tras la utopía objetivista del cine directo y la crisis epistemológica de la posmodernidad, que cuestionó el enfoque omnisciente más habitual en la práctica documental. El documentalista comenzó entonces a insertarse cada vez más abiertamente en el propio discurso documental, con motivaciones diversas. En ocasiones, se trataba de activar el proceso de resolución de los enigmas planteados, con un marcado acento social o político. En otros casos, su intención era más formalista o teórica, en un intento de desvelar los procedimientos implícitos en la práctica documental, para depurarlos o denunciarlos, dotando al relato de una autoconsciencia poco habitual hasta entonces. En muchos casos, estos intentos iban unidos a una mayor subjetivización del documental, pues el realizador ya no pretendía ocultarse tras una narración omnisciente, sino que mostraba su inserción en el devenir histórico como un actor social más, con un conocimiento local y por tanto limitado. En estos intentos por abrir nuevas sendas, el documental se encontró en ámbitos ya transitados por la vanguardia cinematográfica, que resurgía con fuerza por aquellos años, especialmente en Estados Unidos.

La vanguardia, en cuanto práctica cinematográfica, no ha disfrutado de un estatuto pacífico, y más durante la segunda mitad del siglo xx. Como bien apunta Sánchez-Biosca, las obras que se suelen calificar como vanguardistas durante estas décadas «distan de la homogeneidad y su misma condición vanguardista es altamente contradictoria, como demuestra la tentativa de otros términos para definirlo (cine independiente, *underground*, moderno, experimental o simplemente New American Cinema)»². La propia diversidad de términos que se relacionan con las prácticas de vanguardia pone en evidencia la dificultad para acotar este terreno, lo cual conduce a definirlo por oposición. Si se pone el énfasis en los modos de producción y distribución, cabe caracterizarlo como opuesto a Hollywood, al sistema industrial de producción y a sus marcas de producción, situando a las vanguardias junto al cine independiente, al menos en el contexto estadounidense. En cuanto a su estructura y estilo, se sitúan al margen de la estructura causal narrativa y de la transparencia como principio de construcción estilística. Las vanguardias buscan la experimentación formal, relegando la narrativa y recurriendo a estrategias anti-ilusionistas que subrayan la re-

² Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 21.

flexibilidad del filme. En este sentido se explica la tendencia a identificar cine experimental con vanguardias.

En este contexto, el espacio autobiográfico se presenta como uno de los ámbitos más fecundos para el diálogo entre el documental contemporáneo y las vanguardias. La autobiografía en cuanto tal presenta una relación indexical con el mundo histórico, pues pretende recuperar la experiencia de vida del autobiografiado. Así lo plantea el autor y así lo entiende el lector o espectador, como ha destacado Lejeune con su teoría del pacto autobiográfico³, en lo que supone una comprensión pragmática de esta práctica. De ahí que la autobiografía fílmica encuentre su hábitat natural en la práctica documental, pues sólo ahí se puede hablar en sentido estricto de registro autobiográfico⁴. Pero esa relación indexical de la autobiografía no oculta su inevitable carácter de construcción, que supera una visión ingenua del fenómeno. Como ya señalaba Gusdorf en 1948, la autobiografía no puede pretender crear una réplica exacta de la vida pasada en el presente, pues su composición necesariamente dota a los acontecimientos pretéritos de un sentido que antes no tenían o que al menos no tenían determinado⁵. Las críticas de corte deconstructivista que posteriormente realizarían autores como Paul de Man, insistiendo en el carácter ficcional de la autobiografía, han sido corregidas con acierto por autores como Pozuelo Yvancos⁶ o Villanueva⁷. Ambos coinciden en que el carácter ficcional que deviene de su construcción (punto de vista genético o semántico) no es incompatible con su condición de género no ficcional, con su comprensión como «real» por parte del lector (punto de vista pragmático), quien hace de estas obras una lectura intencionalmente realista. En el ámbito cinematográfico, el carácter referencial de la autobiografía resulta aún más patente, por el efecto de realidad que provoca el re-

³ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul Endymión, 1994, págs. 49-86.

⁴ Esta limitación de la autobiografía al ámbito documental no pretende excluir una comprensión de determinado cine de ficción como autobiográfico, pero siempre que se entienda en un sentido más amplio que este trabajo no incluye como su objeto de estudio. Ese sería el caso de buena parte del denominado «cine de autor», en el que los críticos suelen ver reflejos autobiográficos entre el autor-director y los personajes y temas de sus películas.

⁵ Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», en *Anthropos*, suplementos núm. 29, 1991, págs. 15.

⁶ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁷ Darío Villanueva, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en José Romera Castilla (ed.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, págs. 15-31.

gistro audiovisual, al tiempo que su carácter construido es evidenciado por el protagonismo de la mediación subjetiva del cineasta.

Ese cruce que se produce entre documental y autobiografía, muy productivo desde los años sesenta⁸, se hará patente no sólo en las nuevas temáticas de carácter autobiográfico que aborda la práctica documentalista, sino también en las opciones formales y técnicas, que se comienzan a solapar con las empleadas por las vanguardias de esos años, pues ambas modalidades compartían un empeño común por encontrar modos de plasmar audiovisualmente los procesos de subjetivización y reflexividad que articulaban sus obras. De ahí que en ocasiones las mismas obras sean calificadas como documental autobiográfico y como obra de vanguardia. Así se observa, por ejemplo, en el artículo pionero de P. Adam Sitney sobre la autobiografía en el cine vanguardista (1977-1978), en donde además de obras de Brakhage, Frampton o Broughton, incluye *Film Portrait*, una película realizada por Jerome Hill en 1972, que treinta años más tarde Jim Lane incluirá en su libro sobre el documental autobiográfico. Otro caso paradigmático es la filmografía de Jonas Mekas, analizada habitualmente en los estudios sobre la vanguardia (desde el *Visionary Film* que Sitney escribió en los años sesenta hasta el reciente libro ya citado de Sánchez-Biosca), cuando su estatuto reclama con igual fuerza su inclusión en la práctica documental.

Las fronteras entre documental, vanguardia y autobiografía son, por tanto, especialmente difusas desde que estos ámbitos comenzaron a mezclar sus intereses y producir obras híbridas. En un sentido muy amplio, se podría afirmar que todo documental autobiográfico también sería vanguardista, en la medida en que rompe con la tradición objetivista del documental clásico. O, en otro sentido, también se podría decir que todo filme vanguardista es autobiográfico, pues suele ser expresión de un autor individual y revela su mundo interior. No obstante, parece más productiva una comprensión más restrictiva de dichos fenómenos, que lleve a destacar con más elocuencia la productividad de su mestizaje. De este modo, aquí consideraremos como autobiográficas sólo las prácticas de carácter documental, que por tanto se construyan sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario

⁸ Esa efervescencia de la autobiográfica fílmica en estos años puede percibirse en el amplio elenco de obras recogidas en el libro-catálogo publicado en 1978, en Canadá *Autobiography: Film/Video/Photography*, editado por J. S. Katz. El catálogo recoge tanto obras de carácter documental como de carácter más experimental, que aquí no consideraremos.



Film Portrait (Jerome Hill, 1972).

en off del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, filmico o escrito. Esto no excluye la presencia de una experimentación formal que termine produciendo un extrañamiento de las marcas referenciales, o el recurso a la recreación ficcional de los acontecimientos, siempre que no se conviertan en el registro dominante de interpretación de la obra.

Tomando estas pautas como marco de trabajo, en los siguientes epígrafes se van a estudiar los principales tipos de documentales autobiográficos, a partir de la tipología propuesta por Jim Lane, haciendo particular hincapié en su diálogo con las vanguardias audiovisuales. Al hilo de esta revisión, se irán planteando las cuestiones teóricas más relevantes para el análisis, desde la construcción de la identidad personal o familiar, la relación entre relato doméstico e Historia oficial, la tensión entre referencialidad y subjetividad, o la dialéctica entre experimentación formal y estilo realista. Dichos asuntos serán analizados al hilo de obras que en su mayoría provienen de Norteamérica, el territorio en donde estas prácticas han gozado de una mayor vitalidad y de una mejor distribución, sin que esto suponga un intento de ofrecer un elenco exhaustivo de estos documentales, algo que excede el objetivo de este estudio.

EL FORMATO DIARIO EN LA PRÁCTICA DOCUMENTAL

Jim Lane señala como uno de los principales enfoques del documental autobiográfico el «journal entry approach», una modalidad que se basa en el rodaje de acontecimientos diarios durante un periodo de tiempo mantenido y en su posterior montaje siguiendo una estructura cronológica y narrativa⁹. El término no se identifica completamente con el de «diario», pero asume los rasgos básicos de este formato tan tradicional en el ámbito literario. Se trata de documentales que se basan en el rodaje cronológico de acontecimientos, estructurados luego de acuerdo con las características del medio audiovisual, mucho más sensible a las constricciones temporales, lo cual obliga al cineasta a realizar una labor de montaje que al menos en una primera fase tiene que centrarse en la selección del periodo temporal que cubrirá y en la eliminación de las partes superfluas para la construcción del relato.

Según sea la transformación sufrida en la post-producción (que en ocasiones puede estar ya prevista desde la pre-producción), el resultado final se acercará más al diario literario o se parecerá más a un documental clásico, si bien su estructura básica mantendrá la premisa de «entradas» o fragmentos de vida ordenados cronológicamente. Esos fragmentos cronológicos suelen adquirir una estructura narrativa, articulada generalmente a partir de una crisis personal, que espera ser resuelta a través de un proceso de autoconocimiento apoyado en la filmación del periodo posterior¹⁰. El documental suele concluir con algún tipo de resolución o cierre narrativo, como puede ser el encuentro con el padre en *In Search of Our Fathers* (1992), el nacimiento de un hijo en *Time Indefinite* (1994), o la muerte en *Silverlake Life* (1993) o *Joe and Maxi* (1978)*.

La búsqueda de una coherencia narrativa en estos relatos autobiográficos podría parecer ingenua o pretenciosa, en un contexto cultural en donde la representación de la identidad personal tiende a reflejar fragmentación o inestabilidad, al tiempo que alejaría estos trabajos de una voluntad rupturista más típica de las vanguardias. Sin embargo, su

⁹ Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002, pág. 33.

¹⁰ Jim Lane, *op. cit.*, pág. 35.

* Este capítulo contiene una filmografía final en la que aparecen los realizadores de todos estos films. (*Nota de los coordinadores.*)

propio carácter autobiográfico lleva implícita esa indagación, como reflejo inevitable de la condición humana en su búsqueda de sentido, que suele articularse en términos narrativos, para así conseguir una integración significativa de pasado, presente y futuro, como ya explicaba Hannah Arendt en un contexto más amplio: «Sólo podemos saber quién es o era alguien conociendo la historia de la que es su héroe, en otras palabras, su biografía»¹¹. Así se explica que el autobiografiado recurra a esa reconstrucción cronológica de su vida, como medio para construir una identidad narrativa coherente. Así lo entiende también Paul J. Eakin al definir la práctica autobiográfica como «un epifenómeno de la auto-narración que estructura la producción y recepción de la identidad en nuestras vidas»¹². Los propios cineastas plantean con frecuencia estos filmes a partir de esa clave de reconstrucción de la vida como narración, con un reconocimiento a veces explícito del papel que el filme ha desempeñado para la integración de un pasado y un presente hasta entonces no articulados. Así se ve, por ejemplo, en *Joe and Maxi*, cuando Maxi Cohen entiende su película como un medio para reencontrarse con su padre y consigo misma; o en *In Search of Our Fathers*, cuando Marco Williams afirma cómo el hecho de haber llegado a conocer a su padre le ha ayudado a entenderse mejor a sí mismo y a su familia; o en *1970 (1970)*, que se cierra con Scott Bartlett explicando cómo la película se convirtió para él en un proceso de autococonocimiento.

El reconocimiento de estos documentales autobiográficos como «proceso» o como «búsqueda» apunta también a otro de los rasgos más característicos de estos trabajos: su carácter performativo (o realizativo), su presentación como «obra en construcción», en la medida en que intentan reflejar la propia vida del cineasta en su mismo dinamismo temporal¹³. Ese carácter performativo supone un claro elemento

diferenciador respecto a las convenciones del documental clásico, al tiempo que acerca estos trabajos a las prácticas de vanguardia en su empeño común por convertir la construcción de la obra en eje estructurador del esfuerzo creativo. Por su formato diario, estos documentales mantienen una estructura relativamente abierta, haciendo evidente el proceso de construcción de la propia identidad, e involucrando explícitamente a las personas cercanas al realizador e incluso al propio espectador en ese proceso. Pero además su carácter audiovisual subraya aún más esa «performatividad», entendida ahora como interpretación construida, pues la presencia de la cámara provoca una inevitable alteración de la realidad, al colocar a los protagonistas de esas historias frente al escrutinio del aparato filmico, convirtiéndoles, como afirma Nichols, en «actores sociales», que tenderán a interpretar ante la cámara un determinado papel¹⁴. El hecho de que en los documentales autobiográficos la persona que se encuentra detrás o junto a la cámara sea alguien de su círculo íntimo no evita esa interpretación de los sujetos filmados, que construyen una imagen pública ante la cámara, aunque introduce un factor de complicidad que puede atenuar ese efecto¹⁵.

La presencia de la cámara en los espacios íntimos en los que se despliegan las relaciones personales y familiares plantea a su vez la cuestión aneja de la representabilidad de esa intimidad personal o familiar. Abrumados por una sociedad exhibicionista, con sus conocidos ejemplos televisivos, y por un resquebrajamiento de las fronteras entre lo íntimo, lo privado y lo público, estos documentales no resultan de por sí excesivamente desubicados en nuestro contexto social o cultural. No obstante, la seriedad de sus pretensiones, ajenas habitualmente al espectáculo morboso, reclama una valoración más exigente del alcance de su representación. Esa valoración viene determinada en buena me-

a afirmar que esta condición performativa es un rasgo propio de toda obra documental, en la medida en que siempre supone una interpretación de la realidad para las cámaras (pag. 155). La propuesta de Bruzzi mejora sin duda el intento de Bill Nichols por definir los *performative documentaries*, en *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Sobre este asunto, cfr. también el capítulo que le dedica Antonio Weinrichter, en *Desvíos de lo real. El cine de no Ficción*.

¹⁴ Bill Nichols, *op. cit.*, pág. 76.

¹⁵ Audrey Levasseur ha propuesto para esta representación audiovisual de la identidad la categoría de *performing identity*, aquella que se crea para el ámbito público, distinguiéndola de la identidad social (creada por quienes nos rodean) y de la identidad personal. Cfr. «Film and Video Self-Biographies», *Biography*, vol. 23, núm. 1, 2000, págs. 176-192; y su tesis doctoral no publicada *Performance in Cinematic and Video Auto/Biography*, Indiana University, 1998.

¹¹ Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 210. Esta comprensión de la identidad personal en términos narrativos ha sido estudiada con acierto por autores como Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987 o Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

¹² Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Íthaca, Cornell University Press, 1999, pág. 124.

¹³ En *New Documentary: A Critical Introduction*, Stella Bruzzi ha desarrollado con acierto este carácter performativo de determinados documentales, en lo que constituiría un nuevo tipo —«performative documentary»—, si bien no aplicado a trabajos autobiográficos en sentido estricto. Bruzzi destaca en estas obras la presencia del autor y la construcción de la obra como elementos más relevantes, que ayudan a esclarecer el controvertido diálogo entre la realidad pre-existente y su representación documental, llegando

dida por su capacidad para lograr que la experiencia narrada resulte significativa para el espectador, que se habrá enriquecido a través de la experiencia vicaria de los protagonistas de estos documentales, creando así una comunidad en torno a la obra, en la que el proceso de autocoñocimiento es compartido por cineastas y público¹⁶.

Esa representación de la intimidad adquiere una configuración definitiva más allá del momento de la filmación, en la fase de post-producción. El cineasta se acerca a las imágenes (y sonidos, si es el caso) recogidos en un tiempo anterior y realiza una labor de selección, yuxtaposición y comentario que constituye propiamente un segundo ejercicio de memoria, en el que se adensan y amplifican los registros diarios grabados a través del tiempo. La estructuración final de las imágenes y sonidos, el añadido de la música y sobre todo del comentario en off otorga así al producto final una espesura expresiva propia, no asimilable a la del diario literario. Es en esta fase cuando los trabajos suelen adquirir su personalidad creativa más marcada, apostando por estilos más convencionales, como es el caso de la mayoría de los ejemplos mencionados hasta ahora, o explorando vías más experimentales, que entroncan directamente con los trabajos de las vanguardias.

En ese último caso se encuadran los trabajos más recientes realizados en el ámbito del documental de creación, de los que constituye un buen ejemplo el cortometraje de coproducción hispano-francesa *Turn Again Pass. Un Voyage en Alaska* (2000). Este trabajo resulta especialmente significativo por su ambigüedad en la construcción y delimitación de sus márgenes de interpretación. Como primera referencia contextual, se puede encuadrar dentro de los diarios de viajes, un género en el que se pueden incluir trabajos similares más conocidos, desde *Going Home* (1978) hasta *Route One/USA* (1989), o en un sentido más amplio *Sherman's March* (1986), *The Tourist* (1993) o *Vacances prolongées* (2000). Aunque el arranque de *Turn Again Pass* presenta unas variaciones visuales (filtros, reencuadres internos, etc.) que apuntan a una manipulación de la imagen de corte experimental, tras los títulos de crédito iniciales la imagen se mantendrá dentro de las convenciones docu-

mentales habituales, recogiendo momentos y lugares del prometido viaje a Alaska. No obstante, la voz en off (que aparece casi desde el inicio, hablando en primera persona) aporta un comentario de tono autobiográfico que transforma el carácter descriptivo de esas imágenes e introduce al espectador en el mundo interior de los viajeros, con la evocación como tono dominante. Sin embargo, el peculiar pacto autobiográfico que había establecido ese off entra en crisis al conocerse la información de los títulos de crédito finales del cortometraje: realizado, coescrito y fotografiado por Yvan Schreck, coproducido por él y Paul Splenger, y con Guy Poncelet como ayudante de cámara. Lo cual no acaba de casar con los títulos de crédito iniciales —que habían presentado a Poncelet Guy y Spengler Paul [*sic*] «en *Turn Again Pass*», como si fueran sus protagonistas—, ni con el narrador en off del inicio, que había dicho que «el tío Polo y su amigo Guy querían fotografiar al muflón blanco». La adscripción de la voz en off resulta al final inevitablemente equívoca, reforzando el carácter ambiguo que ya había introducido el tono de la narración. Además, esa ambigüedad pone en entredicho la posible condición autobiográfica del diario de viaje, al no poder vincular explícitamente al autor, Yvan Schreck, con las voces o las presencias visuales, a no ser que la narración incluya en su plural a todos los implicados en el viaje. Por todo ello, *Turn Again Pass* se sitúa explícitamente más allá de las convenciones del documental clásico, sembrando ambigüedad en donde el espectador espera respeto por el pacto autobiográfico, y subvirtiendo la representación del mundo histórico, en este caso Alaska, en favor de un texto que prioriza las dimensiones subjetivas del viajero.

JONAS MEKAS: DIARIO, DOCUMENTAL Y VANGUARDIA

Turn Again Pass supone un ejemplo muy reciente de las nuevas avenidas que recorre el documental con formato de diario, en diálogo con los procesos de subjetivización y experimentación tan propios de las vanguardias. Pero esos caminos ya habían sido desbrozados y recorridos con especial clarividencia por la filmografía de Jonas Mekas, un caso único en el panorama cinematográfico, que se merece una particular atención en el contexto de las relaciones entre documental, autobiografía y vanguardia.

Mekas, lituano de nacimiento, tuvo que dejar su patria durante la Segunda Guerra Mundial, y tras unos años vagando por Europa, llegó a Nueva York en 1949, junto con su hermano Adolfas. Allí empieza a

¹⁶ Para que ese proceso sea realmente constructivo, Paul J. Eakin, en su artículo «Breaking Rules: The Consequences of Self-Narration», llega a formular reglas para la escritura autobiográfica, que entiende como una práctica intrínsecamente ética, en la medida en que está articulando la construcción de la identidad personal. Sobre este respecto, cfr. también su libro *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, y en concreto el capítulo cuarto titulado «The Unseemly Profession: Privacy, Inviolable Personality and the Ethics of Life Writing», págs. 142-186.

interesarse por el cine, adquiere una cámara de 16 mm. y comienza a filmar de modo sistemático a lo largo de los años los acontecimientos que le rodean, desde asuntos públicos de su entorno hasta momentos intrascendentes. Al mismo tiempo, Mekas se va involucrando en la vida cultural de Nueva York, hasta convertirse en uno de los dinamizadores del cine independiente y de vanguardias del momento¹⁷. Además, Mekas va combinando esas iniciativas con su trabajo como cineasta. Tras un primer intento con una película de ficción, *Gun of the Trees* (1964), se centra pronto en la edición y estreno de los diarios que había ido filmando —comenzando con *Walden* (1969)—, actividad en la que sigue trabajando en la actualidad¹⁸. De este modo, ha alumbrado una extensa colección de diarios filmicos en su sentido más estricto, erigiéndose quizá en el cultivador más emblemático de este género.

El estilo característico de los diarios de Jonas Mekas se forja ya desde la misma filmación. Exceptuando lo rodado en los primeros años, que está recogido en los primeros rollos de *Lost, Lost, Lost* (1976), el resto de su material filmado se aleja claramente de un estilo convencional, para dar paso a un estilo inquieto, muy personal, que le lleva a utilizar la cámara como una extensión de su subjetividad. Para él, el principal reto en el momento de la filmación consiste en «cómo reaccionar con la cámara según las cosas ocurren, cómo reaccionar de tal modo que el metraje refleje lo que siento en ese mismo momento»¹⁹. Para conseguir ese enfoque, Mekas se inspira directamente en los modos que estaban experimentando las vanguardias norteamericanas, como

¹⁷ Por mencionar sus actividades más destacadas, Mekas funda en 1955 la revista *Film Culture*, en 1958 comienza a publicar su columna semanal sobre cine en el *Village Voice*, en 1962 es uno de los organizadores de The Filmmakers Cooperative para distribuir cine independiente y de vanguardias, en 1963 crea The Filmmakers Cinematheque para la exhibición de este tipo de cine y en 1970 funda el Anthology Film Archives, como filмотeca dedicada a la conservación y proyección, que sigue dirigiendo en la actualidad.

¹⁸ Desde finales de los sesenta, Mekas viene estrenando este tipo de películas, de duración diversa, siendo las más conocidas las de larga duración: *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1976), *In Between* (1978), *Paradise Not Yet Lost, or Oona's Fifth Year* (1980), *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1986), y *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000).

¹⁹ Jonas Mekas, «The Diary Film (A Lecture on the *Reminiscences of a Journey to Lithuania*)», en P. Adam Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, Nueva York, Anthology Film Archives, 1987, pág. 191. Éste y los siguientes textos de obras no publicadas en español están traducidas por el autor.



Jonas Mekas.

él mismo explica al presentar su película *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972):

El problema ahora es cómo capturar esa realidad, ese detalle, ese fragmento físico, objetivo, de realidad, del modo más cercano posible a como yo lo estoy viendo. Por supuesto, me enfrentaba al viejo problema de todos los artistas: fusionar la Realidad y el Yo, para dar con una tercera cosa. Tenía que liberar la cámara del trípode, y abrazar todas las técnicas y procedimientos filmicos subjetivos que estaban ya disponibles o que estaban comenzando a existir. Era una aceptación y reconocimiento de los logros de las vanguardias cinematográficas de los últimos cincuenta años (...). Tenía que ponerme a mí mismo dentro, fundirme con la realidad que estaba filmando, meterme ahí indirectamente, a través del ritmo, la luz, las exposiciones, los movimientos²⁰ (1987, 191).

Las palabras de Mekas resultan especialmente esclarecedoras de la combinación de diario, documental y vanguardia que se ha dado en su cine. Su modo de filmación logra así una singular mezcla de experimentalismo y cine doméstico que marcará su sello estilístico más visible. Preocupado por cómo reaccionar a los acontecimientos circundantes, Mekas mantiene siempre un vínculo referencial inequívoco, pero emplea todo tipo de recursos de subjetivización de la imagen: movimientos de cámara improvisados, exposiciones de luz no realistas, encuadres descuidados, y ese *single-frame in-camera editing* tan llamativo en sus películas, un montaje durante la propia filmación, que recurre a planos muy breves, que luego deja tal cual en el montaje final. De este modo consigue un acercamiento a la realidad cotidiana atravesado de subjetividad, parangonando en cierto modo las propuestas impresionistas de la pintura europea.

Tras la filmación, Mekas enriquece notablemente sus imágenes en la fase de montaje, que habitualmente tiene lugar tras un periodo de tiempo amplio. Como espectador privilegiado de sus películas domésticas, va añadiendo entonces diversas capas de expresión textual y sonora, que dan la forma final a sus películas. Davis E. James condensa muy bien este proceso cuando se refiere a la fase de filmación como la de elaboración de *film diaries*, que Mekas va acumulando año tras año, al modo del escritor de diarios clásico; y a la fase de montaje como aquella en la que elabora sus *diary films*, películas diarias con una estructura y una reflexión que van más allá de la mera secuencialidad de

²⁰ Jonas Mekas, *op. cit.*, pág. 191.

las entradas de un diario²¹. En esta segunda fase, Mekas estructura las secuencias con intertítulos escritos, generalmente descriptivos, pero que ya suponen una declaración de principios, en su defensa de la cotidianeidad como materia prima del cine. Además, con frecuencia la propia formulación de estos rótulos adquiere un doble sentido, claramente militante, como se observa en textos como «This is a political film» o «Nothing happens in this film».

En la banda sonora, Mekas va incluyendo materiales diversos, no sincronizados con la imagen: sonido ambiente, conversaciones, música clásica, folk o contemporánea, y sus comentarios en off, que combinan registros descriptivos, reflexivos y poéticos. Esta mezcla de materiales sonoros, superpuestos a la diversidad visual ya filmada, configura un auténtico *collage* audiovisual de una gran densidad semántica, en aparente contraste con la banalidad de lo filmado. La banda sonora se constituye, de este modo, en un segundo ejercicio de memoria, más cercano al que realiza el escritor de diarios, pues ya trabaja con una distancia temporal respecto a los acontecimientos recapitulados, si bien añade una complejidad de referencias inasequible para el medio literario. Mekas consigue además salvar la barrera temporal que le imponía el material filmado —que arranca en 1949— para recuperar la Lituania de su infancia y juventud, la principal ausente de sus imágenes y uno de los temas articuladores de su discurso, especialmente en *Reminiscences of a Journey to Lithuania* y *Lost, Lost, Lost*, en donde su experiencia como exiliado es tan protagonista.

La estructuración global de sus diarios presenta, sin duda, ese carácter fragmentario y sin clausura propio de este género. Pero además Mekas va combinando una secuencialidad en apariencia anodina, que a veces ni siquiera cuenta con una señalización clara de los años que recorre, con otras estructuraciones más experimentales, más cercanas a un cine poético no narrativo. Así se pueden observar, por ejemplo, en las dos secuencias de *Lost, Lost, Lost* que construye inspirándose en las composiciones poéticas de los haiku, breves poemas de tres versos, de origen japonés, con temáticas relacionadas con las estaciones del año. Mekas plantea sus propios haiku cinematográficos, con planos de la naturaleza (árboles, lagos, amaneceres, nieve, ríos, caballos, nubes, margaritas ...), separados por números, y con su voz en off repitiendo tres veces palabras reiterativas de lo visto o relacionadas con el tono de

²¹ David James (ed.), *To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton, Princeton University Press, 1992, págs. 147-168.

la secuencia. Entre estas, cabe destacar su «childhood, childhood, childhood», que remite a su Lituania natal como el paraíso perdido, ese lugar del pasado que el cineasta evoca como lugar de plenitud e inocencia. Una estructura cercana se puede encontrar en *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. La película está dividida en tres partes, con una segunda parte más larga y principal, que recoge la visita a su tierra natal tras veinticinco años de exilio. Mekas estructura esta parte en «glimpses», vistazos, miradas breves, numerados consecutivamente y sólo en contadas ocasiones con textos descriptivos añadidos a la numeración. La estructuración general mantiene una cierta continuidad cronológica, al estilo de un diario de viaje, pero la mayoría de las escenas numeradas reivindican un protagonismo propio al margen de esa cronología, más ligado a una celebración de la naturaleza, de lo rural y de lo familiar, con un tono nostálgico y feliz a un tiempo, en el que la fiesta por el encuentro termina por relegar la inevitable añoranza del tiempo perdido.

Los *diary films* de Jonas Mekas se sitúan, por tanto, en una posición singular en el contexto del cine de vanguardia estadounidense. Por un lado, Mekas reivindica la figura del autor romántico, que da forma a una obra unitaria con una visión específica. Se sitúa así al margen de las vanguardias de corte político, con pretensiones colectivistas, simbolizadas por el Jean-Luc Godard, de finales de los sesenta y principios de los setenta. Pero se aleja también de una vanguardia norteamericana, de corte más conceptual, representada por nombres como Peter Kubelka, Paul Sharits o Michael Snow, cineastas que Mekas conocía, como se observa en sus diarios filmicos, y a los que además defendía y promovía a través de sus columnas en el *Village Voice*, o de las proyecciones que organizaba en la Cinemateca y más tarde en el Anthology Film Archives. Esas vanguardias pretendían en buena medida desmontar una visión romántica del cine, a partir de una reflexión más abstracta sobre los mecanismos de base del proceso cinematográfico, con propuestas por tanto muy lejanas de los *diary films* de su mentor²². Mekas se distancia también de la obra de Stan Brakhage, un creador con el que se le ha comparado a veces, en la medida en que ambos compartían una defensa del cine *amateur* como el medio de expresión más

²² Para una mayor profundización en el trabajo de estas vanguardias, véase el libro de P. Adam Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1978*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, o el de James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding American Avant-Garde Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1994.

auténtico para el cineasta. Brakhage, sin embargo, entendía el concepto de *amateur* en un sentido más amplio. Aunque siempre partía del empleo de formatos pequeños (16 mm, 8 mm o Súper 8), su estilo tendía más hacia un apasionado protagonismo de la expresión de la subjetividad, que le llevaba a un cierto desinterés por el referente figurativo en beneficio de una mayor abstracción. Esto le distanciaba claramente de Mekas, que nunca concibió su condición de *amateur* (fiel a su cámara de 16 mm.) al margen de la materialidad de su entorno y de sus gentes, lo cual le mantuvo siempre dentro de un enfoque documental del formato diario.

Esa reivindicación del cine *amateur* por parte de Mekas o Brakhage remite también a una encrucijada muy fecunda en este ámbito, formada a partir del cine *amateur* —en su expresión más habitual, como cine doméstico—, el diario filmico y las vanguardias, un cruce de caminos muy frecuentado por el cine de Jonas Mekas. Como bien señala Laurence Allard, los cineastas de vanguardias que trabajan con formatos autobiográficos siempre han visto en el carácter aficionado del cine doméstico una fuente de inspiración para su trabajo, no sólo como modelo de inspiración formal, sino también como modo de emancipación del cine industrial²³. Ambos comparten además un aire de familia, que hace que los extraños se sientan incómodos viendo ese cine. Eso lleva también a que ambos necesiten de un lugar propio de proyección, al que sólo acceden aquellos que forman parte de la comunidad a la que se dirigen (en el caso del cine doméstico, la familia y los amigos; en el cine de vanguardias, la comunidad formada por afinidad artística)²⁴. Mekas representa un singular ejemplo de hibridación de ambos modos, pues sus diarios constituyen una auténtica muestra de cine doméstico, rodado de modo fragmentario, con sus familiares y amigos como protagonistas habituales, y elaborado para que ellos fuesen sus primeros espectadores. Pero al mismo tiempo él y sus amigos son los protagonistas del cine independiente y de vanguardias del Nueva York del momento (ampliado en ocasiones para incluir otros ámbitos culturales, como la poesía y el teatro del Living Theatre, o las artes

²³ Laurence Allard, «Une rencontre entre film de famille et filme expérimental: le cinéma personal», en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, págs. 113-125.

²⁴ Roger Odin, en un interesante artículo publicado en el libro colectivo *Le Je Filme*, desarrolla también estos paralelismos entre el cine doméstico y los diarios filmicos, centrándose más en las diferencias que existen entre ambos, a partir de la premisa común del cine doméstico como modelo de inspiración para los cineastas autobiográficos. La paginación de este libro es inversa, partiendo de 1895 a 1995.

plásticas de la «factoría» de Warhol). A esto se une el hecho de que su estilo «doméstico» está reflejando, como ya se ha visto, parte de las tensiones y preocupaciones de esa misma vanguardia. De este modo, el cine de Mekas combina cine doméstico y vanguardia tanto en su reivindicación de un estilo y de un espacio creativo nuevo como en la doble crónica que realiza, de su familia y de la comunidad artística neoyorquina en la que él participa²⁵.

RETRATOS AUTOBIOGRÁFICOS

Junto con el formato diario, Jim Lane señala una segunda veta explorada por el documental autobiográfico, que se puede encuadrar bajo el término de «retrato», con sus variantes de «autorretrato» y «retrato familiar». No obstante, cabe matizar que esta tendencia no se presenta como un compartimento estanco, ajena a los trabajos ya mencionados. Así se observa, por ejemplo, en *Joe and Maxi* o *The Tourist*, que combinan partes con un formato diario con otras más acordes con el retrato familiar. Otro caso intermedio sería *Healthy Baby Girl* (1996), en donde el autorretrato se va desplegando al hilo de la investigación sobre los efectos nocivos de un tratamiento médico, que la cineasta y afectada por dicho caso estructura cronológicamente con entradas fechadas al modo de un diario. Johan van der Keuken, en su conocido filme *Les vacances d'un cineaste* (1974), plantea también un tipo híbrido, a medio camino entre el diario, el autorretrato y el retrato familiar, combinando fragmentos de sus vacaciones familiares con otros de su obra como cineasta. Este último caso pone en evidencia también la tenue frontera que separa el autorretrato del retrato familiar, dada la dificultad de realizar un retrato audiovisual centrado exclusivamente en el propio cineasta, al que además se le supone tras la cámara que graba. Más bien cabría hablar de filmes que se centran más en el propio cineasta, frente a aquellos más centrados en la familia en cuanto tal o en relaciones concretas del cineasta con uno de sus familiares (padre, madre, abuelos, hermanos, etc.)²⁶.

²⁵ Jeffrey K. Ruoff desarrolla con más detalle esta idea de los diarios de Mekas como las películas domésticas de la vanguardia neoyorquina en su artículo «Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World», *Cinema Journal*, vol. 30, núm. 3, 1991, págs. 7-27.

²⁶ Jim Lane resuelve este problema encuadrando en el autorretrato aquellos filmes en los que «se reemplaza la familia por una serie de fuerzas externas que tienen conexión

El rasgo más determinante de estas obras, por contraposición a los diarios, es su estructuración de carácter más diacrónico, con un relato marco que suele abarcar un itinerario biográfico extenso y una estructura concebida tras un periodo de investigación por parte del documentalista. La habitual narración en off del cineasta se combina ahora con entrevistas a familiares y con el recurso de material de archivo, bien sea de carácter histórico bien de carácter privado: fotos familiares, películas domésticas y en ocasiones registros escritos (cartas, etc.). Además del empleo de estos materiales, la novedad de estos trabajos respecto al documental convencional viene dada principalmente por el hecho de que el realizador forma parte del objeto de la investigación, pues ésta se origina en preguntas de carácter autobiográfico, cuya respuesta se busca en las raíces familiares. Se constituye así un peculiar modo de investigación de inspiración etnográfica, que Michael Renov ha denominado con acierto «etnografía doméstica», en la que se rompe la dicotomía entre el sujeto investigador y el grupo humano objeto de investigación, pues ambos están implicados personalmente en esa investigación, que se presenta habitualmente como un proceso de autoconocimiento²⁷.

Como fondo común se encuentran, por tanto, cuestiones relacionadas con la búsqueda de sentido del proyecto vital, articuladas en clave de identidad narrativa en su sentido más extenso, con las raíces familiares como punto de partida de la autocomprensión. Desde este origen, uno de los retos principales de estos filmes reside en el anclaje de sus preguntas y respuestas de carácter íntimo en un contexto más general que las haga relevantes para cualquier espectador. En ocasiones, ese marco resulta más elocuente, debido al protagonismo del contexto social, cultural o ideológico de la búsqueda personal. Así ocurre, por ejemplo, en los diversos filmes que plantean directamente la relevancia del carácter multiétnico o multicultural en la construcción de la identidad personal, con propuestas tan interesantes como *My Mother's*

con el modo en el que los retratistas se ven a sí mismos. De este modo el yo es construido en relación con el arte, el cine, la política, el desempleo, la ciudad, la infertilidad y muchos otros lugares, tradiciones e ideas» (Lane, *op. cit.*, págs. 119-120). Esta definición resulta, en mi opinión, excesivamente amplia, pues le lleva a calificar como autorretratos obras de carácter más social como *Roger and Me* (1989) u otras con un formato más híbrido como la ya mencionada *The Tourist*.

²⁷ Michael Renov, «Domestic Ethnography and the Construction of the "Other Self"», en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidences*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1999, págs. 141-143.

Place (1990), *Personal Belongings* (1996) o *First Person Plural* (2000)²⁸. En otras ocasiones, ese contexto no es tan protagonista, por lo que el cineasta se moverá en arenas más movedizas para validar su proyecto autobiográfico. En unos casos el resultado será brillante, como consigue Alan Berliner en *Intimate Stranger* (1991) o *Nobody's Business* (1996), al reivindicar las historias anónimas de su abuelo o de su padre, como representantes de esas innumerables historias no contadas hasta entonces en la palestra pública²⁹. En otros casos, como por ejemplo en la película australiana *My Mother Nancy* (2001), el acceso al drama personal de la madre de la cineasta adquiere limitadas resonancias comunes, lo cual deja una cierta impresión de intrusismo innecesario.

El trabajo de estos retratos autobiográficos ha ido abriendo sendas que han ampliado los márgenes clásicos atribuidos a la práctica documental. El mundo histórico sigue siendo punto de referencia de su mirada, pero ahora esa mirada se vuelve sobre sí misma o sobre la propia familia, por lo que, lejos de intentar ocultarse tras los mecanismos retóricos clásicos, el cineasta se convierte en el objeto mismo de su búsqueda. Esta circunstancia imprime a estas obras un carácter reflexivo o autoconsciente ajeno a las prácticas más habituales del documental omnisciente, con enfoques que irán desde lo lúdico y lo irónico hasta otros de corte más existencialista o de tono más experimental³⁰. En este sentido, el retrato autobiográfico reformula en su contexto propio la reflexividad abanderada por las vanguardias cinematográficas, con una autoconsciencia que se debate entre la desconfianza postmoderna y la necesidad de sentido de la condición humana. Los grados de reflexividad variarán, pero al menos se puede observar un punto de partida

²⁸ Las autobiografías de personas con contextos multiculturales o multiétnicos, con origen por tanto en la emigración, son especialmente relevantes en Norteamérica, por su propia idiosincrasia histórica, como se observa en el ámbito literario desde comienzos del siglo xx. En el ámbito audiovisual este tipo de autobiografías ha tenido su propio desarrollo, de acuerdo con la naturaleza del medio y con el hecho específico de que sus realizadores son habitualmente hijos o nietos de los emigrantes.

²⁹ Para un análisis más detenido de la obra de Alan Berliner, recientemente publicada en España en DVD, cfr. Efrén Cuevas y Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

³⁰ Los tipos de reflexividad que Robert Stam plantea en *Reflexivity in Film and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1992, para el medio cinematográfico —lúdica, didáctica y agresiva— no parecen dar respuesta acabada de las prácticas del documental autobiográfico, pues no terminan de recoger adecuadamente esa conexión de tipo existencial que explica el recurso a los mecanismos reflexivos del relato para la construcción de la propia identidad.

Paris. Aug. 20th 1928



Intimate Stranger (Alan Berliner, 1991).

común, que surge de esa declaración explícita del camino que el cineasta está recorriendo. Se subraya también así el carácter performativo de estos trabajos, en la línea de lo señalado para las obras con formato diario, pues el propio proceso de construcción del documental se constituye, en diferentes grados, en el objeto mismo del documental, en la medida en que se presenta como camino necesario para ese conocimiento propio que estaba en el origen del impulso creativo del cineasta.

La autoconsciencia del relato, impulsada por el carácter autodiegético de la narración en off, abarca también una reflexión más o menos explícita sobre los materiales de la memoria con los que trabajan estos cineastas. El espectador no puede retraerse al potente efecto de realidad que produce el documento familiar, ya sea fotografía o película, arrastrado por las marcas de autenticidad de ese discurso audiovisual aficionado, con su marchio de verdad e ingenuidad. El retrato autobiográfico recurrirá a esos documentos como fuente de conocimiento o como instrumento inductor de la memoria familiar, con un tratamiento que va desde enfoques más convencionales hasta otros más reflexivos, que desvelan las grietas escondidas tras su aparente ingenuidad. Esa reevaluación del material doméstico constituirá en algunos retratos autobiográficos de corte más experimental un asunto central, a medio camino entre una deconstrucción del cine doméstico y una relectura del itinerario personal. Un ejemplo relativamente conocido puede ser el trabajo de Michele Citron, *Daughter Rite* (1978), construido a partir de una breve cinta doméstica y de las recreaciones de escenas cotidianas de dos jóvenes, con un off en el que la cineasta recuerda con acritud a su madre, en agudo contraste con la imagen feliz de ambas en la película casera. El resultado, por más que haya sido teorizado por Citron³¹, no acaba de cuajar en su pretendido carácter de ensayo audiovisual, lastrado por el excesivo protagonismo de las escenas recreadas.

Reconstruction (1995), un cortometraje del canadiense Laurence Green, aborda esta cuestión de un modo menos directo, pero más sugerente. A través de la narración en off de Green el espectador va conociendo la historia familiar, apoyada por imágenes actuales, fotos familiares y por unas pocas películas domésticas de las estancias en su casa de campo frente a un lago, mostradas a cámara lenta y repetidas en varias ocasiones, lo que nos permite apreciar los rostros alegres del padre, la madre o la hermana pequeña. La historia gira en torno a ésta, de origen afroamericano, que llega como adoptada, pero que en realidad es fruto de una relación extramarital de la madre, hecho que ésta le revela a su hija

³¹ Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, págs. 1-26.

cuando ya es una joven. El visionado repetido de las mismas imágenes domésticas cobra diferentes significados según el grado de conocimiento del espectador: inicialmente, más descriptivo; luego, subrayando el contraste entre el sacrificio de los padres por mantener esa casa y el ocio recogido por la imagen; y más tarde, tras conocer la verdadera historia de la hija, forzando el escrutinio del rostro de la madre y del padre, que parecen revelar los pactos realizados para alcanzar la felicidad posible, lo cual barniza de cierta tristeza ese rostro de la madre en el lago ya visto antes. Green sabe crear un relato simbólicamente denso, comenzando por el carácter sintético de su narración en off, que se para en objetos como el muro, que luego adquirirá un espesor significativo fundamental. A eso le añade unos recursos audiovisuales de corte experimental, como el arranque no narrativizado con imágenes de la llegada del hombre a la luna, en aquel año 1969 en que nació su hermana; o los planos rodados en la actualidad, quizá del lago y del muro de la casa de campo, que gracias al recurso al plano detalle se descontextualizan hasta adquirir un carácter abstracto. Como contraste, va insertando las cintas domésticas, pero ralentizadas, con variaciones de blanco y negro a color y viceversa, y con un efecto de repetición que atenúa progresivamente su efecto de realidad. La banda sonora está compuesta de canciones africanas, lo cual provoca una interrogación inicial, con letras además alusivas a las situaciones narradas, algo que el espectador sólo conocerá en los textos finales. El conjunto, por tanto, combina técnicas convencionales con otras más experimentales, consiguiendo un efecto final muy sugerente, por el que la imagen doméstica va adquiriendo un mayor espesor, que nos lleva más allá de su valor referencial inmediato, hacia una interpretación que incorpora diferentes capas de sedimentación simbólica.

La combinación de recursos convencionales y experimentales forma parte también de las estrategias de un buen número de retratos autobiográficos, en su intento de dar con los instrumentos expresivos más adecuados para la representación de esa subjetividad personal y familiar. En ocasiones se trata de efectos puntuales que dinamizan el ritmo visual o narrativo, dentro de un marco general relativamente convencional. Ese podía ser el caso de los autorretratos de Jerome Hill, *Film Portrait*, y de Alan Berliner *The Sweetest Sound* (2000), en los que predomina una autoconsciencia de carácter lúdico que atenúa la tentación narcisista de su trabajo. El segundo filme emprende esa tarea además a través de un camino singular, como una reflexión sobre la conexión entre identidad personal y nombre propio —anclada en el nombre concreto del director—, que éste despliega haciendo patente de continuo al espectador los caminos y recursos expresivos empleados.



Reconstruction (Laurence Green, 1995).

Otros trabajos apuestan más decididamente por un enfoque experimental en su representación de la subjetividad, diluyendo en ocasiones el armazón narrativo-argumentativo del retrato, y trabajando dentro de esquemas más cercanos al cine de vanguardias o a las prácticas contemporáneas de la videoocreación. En el campo más específico de los autorretratos, cabría incluir aquí trabajos relativamente pioneros, como *1970*, realizado en ese año por Scott Bartlett, o *Testament* (1974) de James Broughton. Aunque presentan diferencias, ambos comparten una despreocupación por establecer una secuencia cronológica de sus vidas o por situar temporalmente los acontecimientos personales o históricos representados en sus filmes. Además, especialmente en *Testament*, los elementos de carácter surrealista adquieren tal protagonismo que acaban por desestabilizar las marcas referenciales —las fotos familiares, por ejemplo— que aparecen en el filme. Una década más tarde encontramos un trabajo con rasgos cercanos, *Trick or Drink* (1985), en el que Vanalyne Green propone un autorretrato de su lucha contra la bulimia dentro de una familia de padres alcohólicos. La cineasta se aleja del esperable documental testimonial, gracias a una interesante combinación de materiales escritos (su ficha médica, rótulos), fotos familiares, dibujos infantiles e imágenes grabadas *ad hoc*, entre las que también se incluye su propio testimonio, pero como un elemento retórico más. El resultado se acerca más a la libre asociación que a la rigurosa construcción argumentativa de un trabajo con el trasfondo social y ejemplarizante que se le puede suponer a este tipo de documental.

Los recursos empleados por Vanaleen Green se encuentran también en retratos familiares que buscan recuperar o entender relaciones familiares problemáticas, para así romper la obturación de sentido provocada por la desconexión con la trama identitaria del padre, la madre o los hermanos. En ocasiones, esta problemática cuenta con una exposición más convencional, como ocurre en *First Person Plural* y en *Family Secret* (2000), o en menor medida en *One of Us* (1999). Un planteamiento distinto se encuentra en trabajos como *Obsessive Becoming* (1995) y *Everything's for You* (1990), realizados con enfoques más claramente experimentales. En *Everything's for You*, Ravett construye su representación de la memoria familiar en un esfuerzo por desentrañar la historia de su padre, con una estructura que no remite a una secuencialidad cronológica clara. En su lugar da preferencia a un efecto de *collage*, formado a partir de entrevistas a su padre (y a su madre en off), material de archivo, fotos familiares, metraje actual y animación. El elemento unificador lo pone sobre todo su comentario en off, en especial las preguntas que dirige a su padre ya difunto y que encuentran respuesta, al menos parcialmente, en el propio fil-

me. Como el mismo cineasta ha manifestado, «el hecho de hacer esta película es una oportunidad para continuar una relación, un modo de vivir con un padre que dejó tanto sin decir y sin tocar, y cuyas expectativas continúan pesando sobre mi años después de su muerte»³².

Reeves, por su parte, aborda en *Obsessive Becoming* una historia familiar ambigua y en cierto modo traumática a través de una combinación de entrevistas convencionales y de pasajes muy experimentales desde el punto de vista formal. En estos últimos, va combinando texto, imágenes de archivo y fotos y películas familiares manipuladas. Esa combinación adquiere una dimensión evocativa, que reemplaza a la referencialidad denotativa de las imágenes domésticas, para priorizar la representación subjetiva de su mundo interior y de su pasado familiar. Con este fin, Reeves recurre a un reciclaje muy sugerente de diverso material de archivo, al servicio de la experimentación expresiva. Entronca así con una interesante tradición de la vanguardia contemporánea, que desde los trabajos pioneros de Bruce Conner hasta filmes más recientes como los realizados por Jay Rosenblatt ha visto en el reciclaje una veta fecunda para la experimentación, a medio camino entre sus potencialidades formales y su empleo como comentario social, político o ideológico de nuestras sociedades mediáticas³³. En el caso específico de los retratos autobiográficos, el recurso a esos materiales de archivo ha sido una técnica habitual, pero con fines ilustrativos, no experimentales, para acompañar el despliegue temporal de la vida biografiada. En algunos de los filmes ya citados, este recurso va más allá de la ilustración visual y se coloca al servicio de la argumentación, como ocurre por ejemplo en *Nobody's Business* con las escenas de boxeo, que sirven como metáfora visual de la relación paterno-filial. Sin embargo, *Obsessive Becoming* ahonda todavía más en esa reconversión del sentido que se produce al reciclar unas imágenes de archivo al margen de su posible función de ilustración histórica. Ese enfoque adquiere además connotaciones más amplias, pues de algún modo impregna también el tratamiento de las

³² Citado en <<http://helios.hampshire.edu/~arPF/everything.html>> Última consulta: 5-IV-2004.

³³ James Peterson, *op. cit.*, ha llegado a señalar esta tendencia como una de las tres corrientes principales de la vanguardia estadounidense, que él denomina «the poetic strain», «the minimal strain» y «the assemblage strain». Cfr. también el interesante dossier sobre el tema publicado en *Archivos de la Filmoteca* (núm. 30, octubre de 1998), coordinado por Antonio Weinrichter, especialmente su artículo «Subjetividad, impostura, apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre» (págs. 109-123) y el de William C. Wees, «Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica» (págs. 125-135).

películas domésticas utilizadas, que adquieren así nuevos matices, como ya había ocurrido en *Daughter Rite* o *Reconstruction*.

Ese debilitamiento de la imagen como marca histórica vuelve a hacerse presente de modos diversos en dos trabajos que tienen sorprendentes parecidos entre sí, a medio camino entre la experimentación formal y la exploración de las relaciones materno-filiales: *Measures of Distance* (1988) de Mona Hatoum, y *News from Home* (1991) de Chantal Akerman. Ambas cineastas abordan la relación con sus madres, que se encuentran lejos de sus hijas, una en Bélgica, la otra en el Líbano. En ambos casos, las cartas son el medio fundamental para articular esa relación (el único en *News from Home*). Y en ambas, la banda visual no pretende ilustrar lo escuchado en la banda sonora, reclamando del espectador una actividad interpretativa suplementaria. Akerman recurre a imágenes actuales de Nueva York, pero sin vinculación con lo escuchado en las cartas de su madre, al modo de naturalezas urbanas muertas (con frecuencia los emplazamientos urbanos están desiertos) o de particular sinfonía urbana. Hatoum plantea una banda visual de carácter más abstracto, con motivos visuales difuminados por la sobreimpresión de caracteres arábigos, acompañados de una conversación y de una carta de su madre. En ambos casos, el retrato familiar de esa relación materno-filial resulta fuertemente transformado por las propuestas creativas de las cineastas, hasta el punto de debilitar su consistencia referencial, en favor de la plasmación audiovisual de su experiencia interior.

HISTORIA OFICIAL E HISTORIAS FAMILIARES

En ocasiones los retratos familiares surgen como intentos de reexaminar acontecimientos históricos de carácter público que han sido claves en la historia familiar del cineasta. En este caso, no interesa tanto la reconstrucción fiel de esos acontecimientos, sino su resonancia en la vida familiar propia, que con frecuencia presenta rasgos traumáticos que todavía siguen pesando en los miembros de esa familia después de haber transcurrido años o incluso generaciones. El planteamiento autobiográfico de estos trabajos aporta una visión local de problemas globales, que enriquece la crónica pública de la Historia, al tiempo que aporta argumentos de indudable interés al debate sobre la construcción y narración de la Historia. Este sería el caso, por ejemplo, del film ya citado *Personal Belongings*, en donde Steven Bognar ofrece un retrato de su padre enmarcado en la crónica histórica de la Hungría del siglo xx y su lucha por liberarse del yugo soviético. Otro ejemplo más contemporáneo



Personal Belongings (Steven Bognar, 1996).

podría ser el trabajo de la israelí Michal Aviad, *For My Children* (2002), en el que la cineasta va combinando el retrato familiar con la crónica histórica del conflicto israelí-palestino, justo en el momento en el que acaba de estallar la segunda Intifada. Su combinación de vídeo doméstico y material de archivo histórico logra un retrato de especial fuerza retórica, subrayado por la actualidad del conflicto histórico que refleja.

En este marco se encuentran también retratos familiares que abordan estas relaciones desde posiciones creativas de corte vanguardista o experimental, como es el caso de Su Friedrich, Rea Tajiri o Janice Tanaka. En *The Ties That Bind* (1984), Friedrich estructura su trabajo en torno a una entrevista a su madre en off, en la que intenta conocer y entender la época en que su madre vivió en Alemania, desde su nacimiento en 1920 hasta 1947, cuando se trasladó a EE.UU. tras casarse con un soldado de este país. En esa tarea, la cineasta recurre a un esquema de preguntas visualizadas a través de letreros dibujados y respuestas ilustradas con materiales heterogéneos, desde archivos históricos de la ciudad materna (algo que no se explicita) hasta material roda-

do por ella, o una película doméstica de su llegada a Estados Unidos. La combinación de estos recursos deja amplios márgenes de interpretación simbólica para esta historia que va de lo personal a lo histórico, atravesada por la mirada de la cineasta, que busca entender los años de la Alemania nazi y la Guerra Mundial, pero desde una perspectiva concreta —la de su madre— que le implica directamente³⁴.

History and Memory (1991) aborda de un modo aún mucho más explícito la relación entre retrato familiar y relato histórico, a partir de los avatares sufridos por la familia de Rea Tajiri, de origen japonés, cuando fueron internados en campos de concentración en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Otras cineastas contemporáneas han abordado también esta situación histórica en clave autobiográfica, como es el caso de Chizu Omori en *Rabbit in the Moon* (1999), de Lise Yasui en *Family Gathering* (1988) y de Corey Ohama en *Double Solitaire* (1997). Todas ellas comparten una pregunta similar de carácter multiétnico, que todavía sigue pesando sobre la generación anterior después de varias décadas: qué significa ser estadounidense de origen japonés, cómo se construye una identidad a partir de unos contextos culturales y sociales que durante los años de la Segunda Guerra Mundial se vieron como antagónicos por parte de la sociedad norteamericana. El filme de Tajiri surge de preocupaciones similares, pero se distingue de los aquí citados porque otorga un mayor protagonismo a las relaciones entre la representación oficial de la Historia y la memoria familiar. La cineasta utiliza como recursos visuales documentales oficiales y películas de Hollywood sobre ese periodo, frente a los que sitúa los recuerdos y documentos familiares de aquella experiencia. Ante la escasez de documentos familiares, Tajiri recurre también a la recreación de algunos de los acontecimientos vagamente recordados por su madre, más preocupada por la fidelidad al recuerdo subjetivo de su madre que por la reconstrucción fidedigna de aquellos momentos históricos³⁵. De este modo, enfrenta la memoria oral —vehiculada a través de la banda sonora— a los diversos registros

³⁴ El filme de Lisa Lewens, *A Letter without Words* (1998) plantea un interesante contrapunto a *The Ties That Bind*, pues aborda el mismo periodo, pero a partir de las películas domésticas que rodó la abuela de la cineasta, y que ahora ésta recupera en un intento por entender su historia y la historia del país durante esos años.

³⁵ Julia Erhart realiza una interesante reflexión utilizando, entre otros filmes, *History and Memory*, en su defensa de los documentos visuales de carácter familiar como catalizadores —«performing memory»— de la memoria de los mayores, en contraste con las versiones de la Historia oficial. Cfr. «Performing memory: compensation and redress in contemporary feminist first-person documentary», *Screening the past*, núm. 13, 2001, <www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/jefr13a.htm> (última consulta: 1-IV-2004).

visuales, para crear un testimonio subjetivo, local, de unos sucesos fundamentales en el devenir de su historia familiar.

Por su parte, los dos retratos familiares realizados por Janice Tanaka —*Memories from the Department of Amnesia* (1990) y *Who's Going to Pay These Donuts Anyway* (1992)— presentan una interesante síntesis del diálogo entre autobiografía, relato histórico y vanguardias que han planteado los filmes anteriores. Esta cineasta aborda los mismos sucesos del internamiento de japoneses-americanos en los retratos familiares de su madre y de su padre, con dos propuestas diferentes de diálogo entre documental y vanguardia en su representación de la identidad personal y familiar. Su primer filme, *Memories from the Department of Amnesia*, arranca con una apuesta decidida por la experimentación, con un discurso paralelo al de la videoocreación: imágenes ralentizadas de alguien en bicicleta dentro de un bar constituyen su principal motivo visual, sin que ningún otro elemento expresivo ayude a contextualizarlas. Tras ocho minutos, la imagen comienza a mostrar fotos familiares, para pasar a otra sección en la que se reconstruye la vida de su madre, a través de fotos y rótulos, con una conversación sobre ella de fondo. La disyunción entre ambas partes crea una inevitable perplejidad en el espectador, que el filme no pretende resolver. Las imágenes quedan ahí, con su simbolismo críptico, sólo reparado parcialmente por esa segunda parte que al menos aporta una estructura biográfica y un tema explícito a la obra.

En *Who's Going to Pay These Donuts Anyway*, Janice Tanaka aborda la historia de su padre, al que ella no había visto desde los tres años. Éste, tras su internamiento durante la Segunda Guerra Mundial, sufrió una enfermedad mental, que le llevó de un psiquiátrico a otro, y es en uno de esos centros en donde ella le encuentra ahora. Tanaka afronta esta historia con un planteamiento más ceñido a la recuperación de la biografía paterna, lo que dota al filme de una estructura relativamente cronológica, a medio camino entre el retrato familiar y el formato diario, en su periplo de reconstrucción familiar. Para ese proceso, entrecruza la historia de su padre, la de su tío (también internado en la Segunda Guerra Mundial), la suya propia (en la que también aparecen sus dos hijos), junto con la narración de aquellos sucesos históricos. La perspectiva sigue siendo muy personal, con recursos visuales que subrayan la dimensión subjetiva del relato, como la frecuente ralentización de la imagen; y especialmente gracias a sus numerosos comentarios en off, que van desvelando su itinerario interior, explícito desde el inicio del filme, cuando afirma: «Esperaba restaurar la historia familiar y a través de ese proceso quizá una parte de mí misma», para así encontrar «la clave para dar sentido a mi propia vida».

Memories from the Department of Amnesia y *Who's Going to Pay These Donuts Anyway* condensan de algún modo las diferentes sendas que se han recorrido en esta exploración del documental autobiográfico. El trabajo de Tanaka recoge con acierto esa indagación necesaria en las raíces familiares para lograr la reconstrucción narrativa de la identidad personal. Eso no impide que deje sin resolver algunas de las interrogantes que planean sobre la representación de esa intimidad, agudizadas en su segundo filme por la delicada condición de su padre. Con todo, la exploración cinematográfica de la historia personal y familiar que emprende Tanaka supone una muestra representativa y atrayente de las sendas que está recorriendo en la actualidad el documental autobiográfico, en su empeño por renovar las convenciones del documental, en diálogo abierto con las prácticas de las vanguardias.

Al final de esta rápida cartografía por las encrucijadas que han conformado el documental, la vanguardia y la autobiografía se vislumbra un fecundo diálogo en el que se entrecruzan conceptos y enfoques que antaño pudieran parecer antagónicos, desde el realismo documental a la autoconsciencia de las vanguardias, desde la Historia pública a la historia familiar, desde el documento histórico a la subjetivización del relato. A través de este diálogo, el documental autobiográfico ha logrado abrir en las últimas décadas nuevos horizontes a la práctica documentalista, ampliando y enriqueciendo las premisas que la vieron nacer. Al mismo tiempo, el cine ha aceptado plenamente el registro autobiográfico como propio, acogiendo en su seno relatos sobre la construcción de la identidad personal que antes parecían adecuados sólo para la literatura, al tiempo que ha aportado luces y matices específicos al trabajo autobiográfico, gracias a las nuevas posibilidades que aporta la combinación de registros visuales y sonoros. Para ello se ha ido apoyando con frecuencia en las diferentes aportaciones de las vanguardias, para lograr superar así el reto de la representación de la subjetividad a través del medio audiovisual. Los resultados han sido variados y de éxito dispar, pero el empeño ha abierto sugerentes caminos que sin duda en los próximos años se irán consolidando y enriqueciendo.

FILMOGRAFÍA CITADA

- 1969: *Walden* (Jonas Mekas).
- 1972: *Film Portrait* (Jerome Hill).
- 1972: *1970* (Scott, Bartlett).
- 1972: *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas).
- 1974: *Testament* (James Broughton).

1974: *Les Vacances d'un cinéaste* (Johan van der Keuken).
 1976: *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas).
 1978: *Daughter Rite* (Michelle Citron).
 1978: *Going Home* (Adolfas Mekas).
 1978: *In Between* (Jonas Mekas).
 1978: *Joe and Maxi* (Maxi Cohen).
 1980: *Paradise Not Yet Lost, or Oona's Fifth Year* (Jonas Mekas).
 1984: *Ties that Bind, The* (Su Friedrich).
 1985: *Trick or Drink* (Vanalyne Green).
 1986: *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (Jonas Mekas).
 1986: *Sherman's March* (Ross McElwee).
 1988: *Family Gathering* (Lise Yasui).
 1988: *Measures of Distance* (Mona Hatoum).
 1989: *Roger & Me* (Michael Moore).
 1989: *Route One/USA* (Robert Kramer).
 1990: *Everything's for You* (Abraham Ravett).
 1990: *Memories from the Department of Amnesia* (Janice Tanaka).
 1990: *My Mother's Place* (Richard Fung).
 1991: *History and Memory* (Rea Tajiri).
 1991: *Intimate Stranger* (Alan Berliner).
 1991: *News from Home* (Chantal Akerman).
 1992: *In Search of our Fathers* (Marco Williams).
 1992: *Who's Going to Pay These Donuts Anyway* (Janice Tanaka).
 1993: *Silverlake Life* (Tom Joslin y P. Friedman).
 1993: *Tourist, The* (Robb Moss).
 1994: *Time Indefinite* (Ross McElwee).
 1995: *Obsessive Becoming* (Daniel Reeves).
 1995: *Reconstruction* (Laurence Green).
 1996: *Healthy Baby Girl, A* (Judith Helfand).
 1996: *Nobody's Business* (Alan Berliner).
 1996: *Personal Belongings* (Steven Bognar).
 1997: *Double Solitaire* (Corey Ohama).
 1998: *Letter without Words, A* (Lisa Lewenz).
 1999: *Once Removed* (Julie Mallozi).
 1999: *One of Us* (Susan Korda).
 1999: *Rabbit in the Moon* (Emiko y Chizu Omori).
 2000: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas).
 2000: *Family Secret* (Pola Rapaport).
 2000: *First Person Plural* (Deann B., Liem).
 2000: *The Sweetest Sound* (Alan Berliner).
 2000: *Turn Again Pass. Un Voyage en Alaska* (Yván Schreck).
 2000: *Vacances prolongées* (Johan van der Keuken).
 2001: *My Mother Nancy* (Veronica Iacono).
 2002: *For My Children* (Michal Aviad).

CAPÍTULO 9

Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004

ALBERTO ELENA

Volvamos a la vida real, por más que lo real de la vida nos suma en la perplejidad.

GAO XINGJIAN

«HONG, GUANG, LIANG»

Cuando en 1996 *Bakuonanjie shiliuhao* [*Calle Barkhor Sur, núm. 16*] (Duan Jinchuan, 1996) obtiene el gran premio del prestigioso festival Cinéma du Réel en París, pocos podían sospechar que ésa no era sino la punta visible de un poderoso iceberg cuya violenta deriva vendría a conmocionar las supuestamente bien cartografiadas aguas de la producción documental de los noventa. Fuera de algunos círculos muy especializados, tal circunstancia no pudo dejar de sorprender en la medida en que ésta era la primera vez que un documental chino cosechaba un galardón de tal categoría en un festival internacional. Prácticamente carente de cualquier tradición que no fuera la del documental institucional, educativo o de propaganda política, el cine chino se volcaría sin embargo en los años noventa en la práctica documental coincidiendo con significativos cambios socio-políticos y en sintonía con algunas de las propuestas de las vanguardias artísticas del momento.

En efecto, y como muy bien apunta Lin Xudong, reflexionando sobre esta significativa transformación del panorama audiovisual chino en los últimos años, «esta estrecha relación entre la práctica documental y una revolución estética no tiene parangón en toda la historia del cine chino. De hecho, los activos del documental tradicional eran muy escasos y pocas las obras que presentaban un auténtico valor. Fuera cual fuera su particular razón de ser, un documental era siempre visto como un instrumento de propaganda y tal concepción se mantuvo incólume hasta finales de los ochenta»¹. Una somera mirada retrospectiva a la historia del cine documental en la República Popular China contribuirá así a trazar un adecuado eje de coordenadas en el que inscribir —y valorar— las radicales prácticas desarrolladas por un puñado de jóvenes cineastas en la dramática resaca de la feroz represión de Tiananmen en junio de 1989.

La historia del cine documental chino es, en realidad, tan larga como la del propio cine de ficción y, por lo que respecta al nuevo periodo inaugurado en 1949, antes incluso de que viera la luz el primer largometraje de la República Popular China, *Qiao [El puente]* (Wang Bin, 1949), ya los Estudios del Nordeste habían acometido la realización de la ambiciosa serie *Minzhu dongbei [Nordeste democrático, 1947-1948]*, gran fresco propagandístico en 17 partes a cargo de Chen Boer —esposa del influyente realizador Yuan Muzhi—, por no hablar de los numerosos reportajes y documentales rodados en Yanan a partir de 1938. La producción documental estaba claramente llamada a desempeñar un papel de primera magnitud en la construcción del nuevo país y luego de un par de tempranas aportaciones a cargo de los colegas soviéticos, *Zhongguo renmin de shengli [La victoria del pueblo chino]* (Leonid Varlamov, 1950) y *Jiefang le de zhongguo [China liberada]* (Sergei Gerasimov, 1950), el nuevo régimen se aprestaría a reorganizar aquella dentro de las nuevas estructuras administrativas. En su reunión de noviembre de 1949, para establecer los planes de producción para el año siguiente, el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura fijaría como objetivo la realización de 26 largometrajes de ficción, 17 documentales, 1 película de animación y 48 noticiarios, complementándose la oferta al público local con la importación de 40 largometrajes y 40 cortometrajes soviéticos convenientemente doblados². Con inde-

¹ Lin Xudong, «A Decade History of Chinese Independent Cinema», en Zhang Xianmin, Lin Xudong y Tony Rayns, *Cinema on the Borderline: Chinese Independent Films*, Pusan, Pusan International Film Festival, 2003, pág. 9.

² Paul Clark, *Chinese Cinema. Culture and Politics Since 1949*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pág. 34.

pendencia de las lógicas y necesarias fluctuaciones que estos planes habrán de tener en los años subsiguientes, el planteamiento no deja lugar a dudas acerca de la importancia concedida al documental como instrumento de propaganda de masas en la naciente República Popular China.

Es importante subrayar, sin embargo, cómo en el sistema administrativo chino de clasificación de películas el documental (*jilupian*) aparece prácticamente asimilado al noticiario (*xinwen pian*), si es que no concebido de manera claramente dependiente³. Documentales de paisajes, deportes o biográficos son, junto al inagotable filón de los filmes científicos y educativos (presumiblemente el más rico y variado en este campo)⁴, las únicas alternativas al noticiario y las obras de propaganda política explícita. Un caso singular, y ciertamente digno de mención, es el de los documentales escénicos (*wutai jilupian*), por lo general filmación de óperas tradicionales que presentaban sus particulares problemas de adaptación y que las autoridades consideraban extraordinariamente ventajosos para acercar un determinado legado artístico al gran público en forma estandarizada y codificada, esto es, convenientemente actualizado o modificado y, por tanto, no susceptible ya de improvisaciones y «abusos» por parte de sus intérpretes⁵. De hecho, en las horas más duras de la llamada Revolución Cultural, cuando entre 1966 y 1970 no se estrena ningún nuevo film de ficción en China, sólo la filmación de algunas *óperas revolucionarias* llegará a las pantallas junto a la consabida ración de viejas películas ya archi-conocidas por el público o las nuevas entregas de noticiarios de información y propaganda política⁶.

Documentales como *La filosofía de la conservación de los tomates*, un cortometraje que muestra cómo la aplicación de las enseñanzas teóricas de Mao Zedong permite mejorar sustancialmente las tradicionales técnicas de almacenamiento en la industria hortofrutícola —y que Joris Ivens elogiara calurosamente en 1971— sería perfectamente emblemático de algunas de las tendencias y excesos propagandísticos de

³ Yingjin Zhang, «Documentary», en Yingjin Zhang y Zhiwei Xiao (eds.), *Encyclopedia of Chinese Film*, Londres/Nueva York, Routledge, 1998, pág. 145.

⁴ Tal es al menos la apreciación de Régis Bergeron, «Chine», en Jean-Loup Passek (ed.), *Dictionnaire du Cinéma*, París, Larousse, 1991, pág. 121, quien estima por lo demás en torno a 2.000 el número de documentales científicos y educativos realizados entre 1949 y 1979.

⁵ Paul Clark, *op. cit.*, págs. 68-69.

⁶ Véase la descripción que, en base a diversos testimonios del momento, ofrece Jay Leyda, *Dianying/Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge [Mass.]-Londres, MIT Press, 1972, págs. 339-340.

la producción del periodo, sobre todo en los años de la Revolución Cultural⁷. Con todo, conviene no prestar demasiada atención a los aspectos más epidérmicos de la cuestión en detrimento de la consideración de algunos rasgos estructurales de mayor alcance. Porque si algo caracteriza plenamente al cine documental chino del periodo maoísta no es otra cosa que una omnipresente y autoritaria *voice over* que construye, define y modula la realidad: auténticas conferencias o discursos ilustrados en imágenes, estos *zhuan ti pian* (literalmente, «películas sobre temas especiales») podrían diferir del formato estandarizado de los noticieros (*xinwen pian*), pero no de sus modalidades de enunciación.

Las notables peculiaridades de la concepción china del documental se revelarían estruendosamente con ocasión del *affaire* que rodeó a la presentación del conocido film de Michelangelo Antonioni *Chung Kuo/Cina* (1972). Dejando ahora al margen los aspectos estrictamente políticos del conflicto —y sin, por supuesto, aspirar aquí a reconstruirlo o discutirlo en detalle—, unos pocos comentaristas perspicaces supieron ya en el momento trascender éstos para avanzar algunas consideraciones antropológicas y semiológicas subyacentes a los propios perfiles ideológicos de la discusión. En efecto, más allá de otras acusaciones fundadas en juicios sobre intenciones, «Antonioni fue criticado por fotografiar cosas viejas o anticuadas (...) y por mostrar momentos indecorosos (...) y movimiento indisciplinado (...) Y fue acusado de denigrar los temas adecuados por el modo de fotografiarlos: mediante el uso de «colores opacos y sórdidos» y el ocultamiento de personas en «sombras oscuras»; mediante el tratamiento de un mismo tema con una variedad de tomas (...), es decir, por no mostrar las cosas desde el punto de vista de un observador único, idealmente ubicado; mediante el uso de ángulos altos y bajos (...) y mediante tomas parciales»⁸. De acuerdo con Sontag, mientras que para nosotros, occidentales, existen puntos de vista diversos e intercambiables que las imágenes podrían legítimamente explorar, «la sociedad china se estructura alrededor de un observador único e ideal; y las fotografías contribuyen también al Gran

⁷ Hans Schoots, *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, pág. 318. Acerca del film, también conocido como *La conservación de los tomates y la dialéctica* (1970), puede verse Régis Bergeron, *Le cinéma chinois, 1949-1983*, París, Éditions L'Harmattan, 1983-1984, vol. II, págs. 288-290.

⁸ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pág. 180.

Monólogo»⁹. Bajo esos planteamientos, añade, «en China, lo que confiere verdad a una imagen es que al pueblo le haga bien verla»¹⁰.

Umberto Eco fue, junto a Susan Sontag, uno de los más conspicuos y lúcidos participantes en una polémica envenenada por la urgencia y la virulencia de la discusión política. Sus observaciones a propósito de algunas de las curiosas críticas airadamente formuladas por las autoridades chinas y sus voceros a *Chung Kuo* dejan ver con toda claridad el efecto perverso que sobre la discusión ejercieran «los fantasmas todavía no exorcizados [por ninguna de las dos partes] del dogmatismo etnocéntrico y el exotismo estético»¹¹. Comentando algunas de las secuencias más problemáticas del film, al menos en la particular interpretación china del momento, Eco ofrecía así algunas importantes claves para entender las profundas divergencias en la concepción del documental (síntoma, por lo demás, de diferencias no menos hondas en la concepción general del lugar y el valor de la representación visual en la cultura o, claro está, de la función política del arte): «La ya famosa crítica del *Renmin Ribao* a las imágenes del puente de Nankíng, supuestamente orientadas a mostrarlo deformado e inestable, ha de entenderse en el marco de una cultura que privilegia siempre la representación frontal y la simetría, incapaz por tanto de aceptar el lenguaje del cine occidental, que en cambio recurre a los contrapicados, la asimetría y la tensión para mejor subrayar el carácter impresionante de algo. En cuanto a las tomas de la plaza de Tiananmen, en Pekín, interpretadas como la denuncia de un confuso desorden de masas, lo cierto es que para Antonioni no son sino un reflejo de vida allí donde, por el contrario, unas tomas bien ordenadas podrían ser leídas como un reflejo de muerte o evocar el estadio de Nuremberg (...) Y lo mismo valdría para los colores, justamente denunciados por los chinos como insoportablemente pálidos y fríos, sobre todo si se comparan con los de una película como *El destacamento rojo femenino*, en la que unos colores extremadamente brillantes adquieren un valor lingüístico muy concreto

⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 183. Evidentemente, las observaciones de la autora han de circunscribirse al ámbito socio-político del momento en que escribe (al comienzo del párrafo del que se extrae la cita habla explícitamente de «la China de hoy») y no se les ha de atribuir un valor o alcance intemporal, por más que ciertos rasgos puedan efectivamente haber divergido históricamente en las respectivas concepciones de la representación visual.

¹⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 183.

¹¹ Umberto Eco, «*De interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo* (On the Occasion of Antonioni's China Film)», *Film Quarterly*, vol. 30, núm. 4 (verano de 1977), pág. 12. El texto original se publicó en el semanario *L'Espresso*, en noviembre de 1974.

y vienen a erigirse directamente en símbolo de posiciones ideológicas»¹². El hecho, por lo demás, de que ya antes de Antonioni otros cineastas embarcados en el rodaje de documentales en China —singularmente Carlo Lizzani con *La muraglia cinese* (1956)— hubiesen experimentado similares dificultades y que incluso Joris Ivens y Marceline Loridan, por lo conocido *ex post facto*, sufrieran en su carnes algunas de estas diferencias de apreciación permitirían seguir defendiendo la validez y pertinencia de muchas de las observaciones formuladas por Sonntag y Eco hace ya tres décadas¹³.

«Hong, guang, liang» (rojo, brillante y deslumbrante), la inapelable consigna a la que todos los artistas plásticos debían doblegarse en sus representaciones de la nueva China y su gran Líder se hicieron, por tanto, claramente extensibles a la práctica filmica y, de manera muy concreta, a la producción documental. De ésta cabría decir, pues, lo que con toda pertinencia y autoridad apunta Stefan R. Landsberger a propósito de la ingente serie de carteles propagandísticos del periodo maoísta: «Su objetivo era retratar el futuro desde el presente: mostrar la vida no sólo “como es”, sino también “como debería ser”. Su estilo era ingenuo, con contornos negros y formas pintadas de rosa, rojo, amarillo, verde y azul brillantes. Estas obras crearon una especie de “realidad-ficción”, un híbrido encargado de destacar los aspectos positivos y disimular los negativos»¹⁴. Y del mismo modo que esta tradición se mantendría viva incluso después de la muerte de Mao, no apreciándose cambios sustanciales sino con posterioridad a 1989, los documentales apenas si experimentarían variaciones significativas en su formato o planteamientos hasta la década de los noventa: es cierto que en los años ochenta se abriría tímidamente paso una cierta dosis de subjetividad de la mano de la ocasional narración en primera persona —un rasgo hasta entonces absolutamente inédito en la tradición china— y que, comparativamente con el periodo anterior al menos, pueda apreciarse a veces un moderado regusto por la experimentación formal, mas ninguna de estas características terminaría por desbordar ja-

más su estatuto de clara excepcionalidad ni lograría sedimentar cualquier género de tendencia alternativa en el marco de la producción documental. Sólo después de la masacre de Tiananmen, en un contexto nuevo —tanto desde el punto de vista sociopolítico como estrictamente cinematográfico—, algunos jóvenes francotiradores, emplazados siempre en los márgenes de un sistema que se resistía a cambiar pese al inapelable *air du temps* marcado por las tentativas de reforma económica y, no menos, por la profunda herida —perpetuamente abierta— de la brutal represión del nutrido y vigoroso movimiento cívico por las libertades en aquel 4 de junio de 1989, se atreverían a empuñar la cámara con una idea —una idea fija, si se quiere— en la cabeza: «mi cámara no miente».

«MANGLIU»

Consigna radicalmente innovadora y provocativa en el contexto del cine chino, «mi cámara no miente» dista mucho de ser una expresión de moda para, en realidad, encarnar una nueva actitud ética y una nueva posición estética, si es que no también una nueva forma de intervención política¹⁵. Pero, acaso sorprendentemente, sus raíces —las raíces de todo el nuevo documental chino— se hunden más en la esfera de la televisión que en las de la propia práctica filmica, peculiaridad ésta que sin duda conviene explicar de forma somera para poder caracterizar de forma conveniente la naturaleza y alcance de este vigoroso movimiento. Por otro lado, la propia circunstancia de que sea esta mirada documental la que en buena medida informe la eclosión de una nueva generación de cineastas chinos en la década de los noventa y evidencie una continua permeabilidad incluso en el territorio comúnmente definido como *ficción* confiere a esta profunda inflexión una extraordinaria relevancia que trasciende los márgenes de un particular formato cinematográfico para devenir en un ineludible referente dentro del marco del arte y la cultura china contemporánea.

¹² Umberto Eco, «*De interpretatione*, or the Difficulty of Being Marco Polo (On the Occasion of Antonioni's China Film)», pág. 11.

¹³ Véanse Carlo Lizzani, «Le mie avventure sulla Muraglia cinese», *Cinema Nuovo*, núm. 156 (marzo-abril de 1962), págs. 155-163, y núm. 157 (mayo-junio de 1962), págs. 235-242, y Luisa Prudentino, «Comment Joris Ivens et Marceline Loridan ont déplacé les montagnes? Interview de Marceline Loridan-Ivens», anexo a *Le regard des ombres*, París, Bleu de Chine, 2003, págs. 137-140.

¹⁴ Stefan R. Landsberger, «Auge y decadencia de los pósteres propagandísticos chinos», en AA.VV., *Chinese Propaganda Posters*, Colonia, Taschen, 2003, pág. 16.

¹⁵ La expresión da título a una reciente publicación sobre el cine independiente chino, Cheng Qingsong y Huang Shaozhu (eds.), *Wo de sheyingji bu sabuang*, Pekín, Zhongguo youyi chubanshe, 2002, así como al excelente documental de Solveig Klassen y Katharina Schneider-Roos sobre el mismo tema, *Meine Kamera lügt nicht* (2003), pero su origen se halla de hecho en las reflexiones del joven video-operador que protagoniza la emblemática *Suzhou he* [*El río Suzhou*] (Lou Ye, 2000): «Pagadme y filmaré lo que sea. Bodas, fiestas... Incluso os filmaré meando o haciendo el amor, si eso es lo que queréis. Pero no os quejéis si luego no os gusta lo que veis. Mi cámara no miente.»

Sin entrar por el momento en otras características estructurales específicas del contexto chino y sin duda relevantes para la reconstrucción del nacimiento del nuevo documental de los noventa, la importancia de la televisión se muestra en cualquier caso capital en virtud de un acontecimiento singular que se cuenta por derecho propio entre los grandes hitos de la cultura contemporánea del país. *Heshang* [Elegía por un río] (Xia Jun, 1988), una miniserie de seis episodios producida por la CCTV (China Central Televisión), no sólo daría lugar a una de las mayores y más encendidas polémicas culturales e ideológicas de la reciente historia de China, sino que por primera vez evidenciaría las potencialidades del formato documental fuera de las encorsetadas maneras del tradicional *zhuanli pian*. En rigor, desde el punto de vista formal *Elegía por un río* se inscribe aún abiertamente —o, al menos, tal cosa parece a primera vista— dentro del denostado subgénero de la conferencia ilustrada con imágenes a que tan acostumbrado tenía a su público el documental chino y por ello algunos autores señalan —no sin cierta razón— que su papel renovador ha de ser relativizado¹⁶. Pero, con todo, hay razones fundadas para hacer de este film un auténtico hito en la historia del documental chino por su abierta voluntad de experimentación y su insólito escoramiento hacia el ensayo cinematográfico, así como por su innegable influjo sobre un buen número de realizadores de televisión que en las horas bajas que siguieron a la represión de Tiananmen tomarían la decisión de apostar por la vía independiente¹⁷.

Nominalmente un documental sobre el Río Amarillo y su papel en la historia china, *Elegía por un río* —emitida en dos ocasiones, en junio y noviembre de 1988, antes de ser completamente prohibida y activarse la persecución de sus artífices— ofrecerá de hecho una reinterpretación fuertemente crítica de los valores tradicionales y un implacable diagnóstico del aislacionismo y la decadencia cultural del país en el

¹⁶ Esa es, por ejemplo, la tesis mantenida por Chris Berry en su excelente trabajo «Facing Reality: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism», en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)*, *The First Guangzhou Triennial*, Guangzhou-Chicago, Guangdong Museum of Art/Art Media Resources, 2002, pág. 122.

¹⁷ Bérénice Reynaud, «Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary», *Senses of Cinema*, núm. 28 (septiembre-octubre de 2003), pág. 4. Junto al artículo de Berry citado en la nota anterior, ésta es fuera de toda duda la mejor aproximación al nuevo documental chino existente hasta la fecha en cualquier lengua occidental. En lengua china el estudio más completo publicado hasta la fecha es el de Lu Xinyu, *Jilu zhongguo: zhongguo xin jilupian yundong* [El documental chino: el nuevo movimiento de cine documental en China], Pekín, Sanlian shudian, 2003.

contexto de las coetáneas experiencias modernizadoras auspiciadas por Deng Xiaoping. Aunque escrito por un equipo de varios autores, el guión del documental debe lo más granado de su discurso ilustrado en aras de la modernización y la occidentalización a Su Xiaokang, verdadero responsable del proyecto y sin duda el más lúcido analista del mismo luego de su forzado exilio tras los acontecimientos de Tiananmen¹⁸. *Elegía por un río* ha de verse así como el último eslabón dentro de las apasionadas discusiones de lo que se diera en conocer como *fiebre cultural* (*wenhua re*) a lo largo de los años ochenta, antes de que los tanques sellaran definitivamente esa particular experiencia. Innumerables simposios y publicaciones se centraron en la revisión de la historia cultural china y sus relaciones con occidente entre 1982 y finales de 1986, momento en que la reacción conservadora conseguiría ralentizar y debilitar el debate, que inopinadamente se desplazaría al ámbito de los medios de comunicación de masas gracias a *Elegía por un río*¹⁹.

Con ya más de 110 millones de aparatos de televisión repartidos por todo el país y una audiencia estimada en al menos 600 millones de espectadores, la China de finales de los ochenta no podía sino verse conmocionada por las propuestas lanzadas por *Elegía por un río* y no es de extrañar, por tanto, que —luego de un inicial desconcierto— las autoridades chinas decidieran prohibir la serie y terminaran por acusar a Su Xiaokang y sus colaboradores de haber sido algunos de los principales incitadores intelectuales de las protestas de la primavera de 1989, dando consiguientemente con sus huesos en la cárcel durante tempo-

¹⁸ Puede encontrarse una detallada semblanza biográfica de Su Xiaokang en Richard W. Bodman, «From History to Allegory to Art: A Personal Search for Interpretation», en Su Xiaokang y Wang Luxiang, *Deathsong of the River. A Reader's Guide to the Chinese TV Series «Heshang»*, Íthaca, N. Y., Cornell University-East Asia Program, 1991, págs. 35-51, edición que además de la traducción íntegra del guión de la película y otros textos de interés incluye el importante ensayo de Su «The Distress of a Dragon Year: Notes on *Heshang*» (págs. 271-299). Al margen de este volumen, así como de las numerosas ediciones críticas aparecidas en China, Hong Kong y Taiwan entre junio de 1988 y noviembre de 1989, el guión de la película se tradujo también tempranamente al japonés —Tsuji Kogo y Hashimoto Natsuko (eds.), *Kasho: chuka bunmei no hiso na suitai to konnan na saiken* [Elegía por un río: la trágica decadencia de la civilización china y su difícil reconstrucción], Tokyo, Kobundo, 1989— y al alemán —Sabine Peschel (ed.), *Die Gelbe Kultur. Der Film «Heshang»: Traditionskritik in China* (Bad Honnef, Horlemann Verlag, 1991)—, en ambos casos arropado por un nutrido material crítico.

¹⁹ Tal es, por ejemplo, la sugestiva interpretación de Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1996, págs. 48-56, quien por lo demás ofrece un penetrante análisis de la serie en el capítulo 3 de la obra, «*Heshang* and the Paradoxes of the Chinese Enlightenment» (págs. 118-136).

radas más o menos largas o adoptando —como hiciera el propio Su— el camino del exilio. Lejos, pues, de ser un episodio anecdótico en la historia de la televisión china, *Elegía por un río* ha de ser contemplada como una decisiva experiencia en el tortuoso proceso de modernización y democratización del país, violentamente interrumpido con la represión de Tiananmen, pero sólo para reflotar en años venideros bajo nuevos e igualmente vigorosos perfiles. Si es cierto, como apunta Jing Wang, que *Elegía por un río* «fue el último hito de la historia intelectual de los ochenta, marcada por la confianza de las élites culturales en que su proyecto ilustrado no sólo podría secundar, sino más bien impulsar en la dirección adecuada, el proyecto de modernización auspiciado por el estado»²⁰, entonces difícilmente cabría menospreciar su impacto sobre una nueva generación de cineastas y realizadores de televisión completamente desengañados de las posibilidades que les brindaban los estrechos márgenes de maniobra del sistema.

«Ahora lo más importante es no seguir engañándonos a nosotros mismos», se podía escuchar al final del primer episodio de la serie, sin duda a modo de preciso eco de las posiciones que por las mismas fechas venía manteniendo Su Xiaokang en distintos textos: «Debemos, ante todo, redimirnos a nosotros mismos (...) Crecimos rodeados de restricciones, carencias e inhibiciones (...) ¡Realmente hemos sido cruelmente engañados! Y ahora que por fin comenzamos a pensar por nosotros mismos, ¿cómo no vamos a sentir esa dolorosa pena? (...) Esta suerte de vida suspendida nos ha hecho asumir, quizás inconscientemente, una especie de misión consistente en la determinación de, habiendo sido engañados nosotros mismos, no engañar nunca más a los demás y ajustarnos siempre a la verdad»²¹. Pretensión *naïve* o legítimo cambio de agenda, esta «misión» vertebrará íntimamente la producción fílmica de la llamada *generación urbana* de los noventa²², cuya

²⁰ Jing Wang, *op. cit.*, pág. 2.

²¹ Citado por Richard W. Bodman, «From History to Allegory to Art: A Personal Search for Interpretation», pág. 43. El texto original de Su Xiaokang fue publicado en enero de 1988.

²² Aunque más frecuentemente conocida como «Sexta Generación» —obviamente por contraste con la famosa «Quinta Generación» integrada por Chen Kaige, Zhang Yimou y el resto de los grandes nombres del cine chino de los ochenta—, son numerosos los autores que han denunciado con fundados argumentos la impropiedad, irrelevancia e inoperatividad de tal denominación. Una defensa genérica del término *generación urbana* se encuentra, por ejemplo, en Zhang Zhen, «Building on the Ruins: The Exploration of New Urban Cinema of the 1990s», en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *op. cit.*, págs. 113-120. Por su parte, Bérénice Reynaud, «Dancing with Myself, Drifting

eclosión está ligada —no por casualidad— a la práctica del documental independiente en los meses de severa conmoción tras los acontecimientos de Tiananmen.

Orfandad, errancia o exilio interior son algunos de los términos frecuentemente invocados para caracterizar las pioneras aportaciones de Wu Wenguang, indisputado padre del nuevo documental chino con su influyente *Liulang Beijing: zuibou de mengxiangzhe [Vagabundos en Pekín: los últimos soñadores]* (1990). «Cuatro características principales, todas ellas comunes a los otros nuevos documentales que comenzarían a aparecer en China por esas fechas, hacen de *Vagabundos en Pekín* una obra tan llamativa», apunta Chris Berry. «En primer lugar, la experiencia y la memoria de 1989 se configuran como una crucial ausencia estructurante. Segundo, las películas abordan directamente diferentes aspectos de la vida urbana en la China contemporánea y sus protagonistas corresponden, como los propios cineastas, a sectores educados de la población. Tercero, el formato de la conferencia ilustrada se abandona por completo en beneficio de técnicas de rodaje más espontáneas. Y cuarto, la producción independiente cobra carta de naturaleza frente al sistema de producción estatal»²³.

Vagabundos en Pekín recoge, con la adecuada parsimonia (el film dura 150 minutos), las rutinas y evoluciones cotidianas de cinco jóvenes artistas profundamente desarraigados tras los sucesos del 4 de junio de 1989 y sin auténticas expectativas personales o profesionales. Son ellos mismos los que, en el propio film, se autodenominan «vagabundos» (*mangliu*) por la que reconocen como una completa falta de perspectivas y por la inevitable deriva emocional que les invade. El hecho de que al final de la película, cuyo rodaje se extendió durante más de un año, hasta los últimos meses de 1990, todos menos uno hayan optado por emigrar al extranjero habla a las claras de un estado de ánimo que sin duda comparten Wu Wenguang y sus colegas cineastas. Afincados por lo general en los mismos barrios mar-

with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary», págs. 16-17, ha desmontado implacablemente algunos de los supuestos en que se basaría tal categorización, mientras que Tony Rayns, «The Class of '89», en Zhang Xianmin, Lin Xudong y Tony Rayns, *Cinema on the Borderline: Chinese Independent Films*, págs. 15-16, alega simplemente que no hay ninguna necesidad de seguir adoptando un criterio, como es éste de las generaciones, estrechamente ligado a una mera peculiaridad de la historiografía comunista china, y aboga por emplear en cambio la fórmula genérica de *cine independiente chino*, por más que ésta tampoco sea en rigor una característica enteramente diferencial ni presumiblemente lo vaya a seguir siendo a corto plazo.

²³ Chris Berry, *op. cit.*, pág. 122.

ginales de Pekín (singularmente, Yuanmingyuan, pero también después Dongcun) en que se agolpaban por aquellas fechas los jóvenes artistas independientes, estos cineastas y realizadores de televisión decididos a probar fortuna fuera del férreo sistema de producción estatal comparten también con aquellos el desencanto y la perplejidad que no tardarán en convertirse en una marca generacional y, de manera particular, en el *leit-motiv* de la mayor parte de sus obras. Como bien señala Wu Wenguang, evocando aquel periodo inmediatamente posterior a la masacre de Tiananmen, «la gente empezó a preguntarse: ¿quién soy? ¿qué voy a hacer ahora?, un género de preguntas que adquiriría plena relevancia en los llamados nuevos documentales surgidos en aquellos años»²⁴.

El ejemplo de Wu, quien daría inmediata continuidad a su carrera con la autobiográfica *1966, wo de hongweibing shidai* [1966: mi año con los Guardias Rojos] (1993) y, poco después, con *Shibai weijia* [Mi casa es el mundo] (1995) —suerte de secuela de *Vagabundos en Pekín* en la que reencuentra a sus protagonistas, cinco años después, viviendo en el extranjero, pero para constatar que tampoco allí han logrado encontrar ya su equilibrio emocional o alcanzado el éxito profesional— sería cuidadosamente emulado por numerosos cineastas en la primera mitad de los noventa. La más inmediata reacción dentro de las filas de los documentalistas independientes llegaría de la mano de Shi Jian y Chen Yue, aglutinadores del efímero, pero importante, Grupo Experimental Estructura, Ola, Juventud y Cine (Zhonghuo jiegou, lanchao, qingnian, dianying shiyan xiaozu), quienes inicialmente trabajaban como realizadores en la CCTV pero pronto optarían por lanzarse a la producción independiente. La razón de ello no fue otra que la fulminante censura a la que la cadena estatal sometió a la serie sobre la plaza de Tiananmen y su significación histórica, que previamente les había encargado y que luego decidió no emitir. Shi Jian y Chen Yue rodaron entonces la vitriólica *Wo biye le* [¡Me he licenciado!] (1992), compuesta básicamente por las entrevistas realizadas a ocho jóvenes que terminaron los estudios inmediatamente después de los sucesos de Tiananmen y cuya posterior trayectoria resume a la perfección el desconcierto, la ansiedad y la frustración de la tantas veces llamada «generación perdida»²⁵.

²⁴ Wu Wenguang, «Just on the Road: A Description of the Individual Way of Recording Images in the 1990s», en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *op. cit.*, pág. 132.

²⁵ *¡Me he licenciado!* vio la luz —como antes ya ocurriera con *Vagabundos en Pekín*— en el marco del Festival Internacional de Cine de Hong Kong, beneficiándose de una ex-

Tanto Wu Wenguang como los integrantes del colectivo Estructura, Ola, Juventud y Cine procedían, pues, de las filas de la televisión (muchos de ellos, empezando por Shi Jian, se habían titulado en la Academia de Televisión de Pekín, una institución completamente independiente de la célebre Academia de Cine) y sólo en un determinado momento de su carrera renunciaron a la nómina mensual para iniciar una incierta aventura como documentalistas independientes. Muchos otros realizadores de televisión vinieron a nutrir este movimiento, pero sin dejar por ello de trabajar paralelamente en sus respectivas cadenas. Tal es el caso de Duan Jianchuan —al menos inicialmente, antes de su regreso a Pekín en 1992—, asignado a la Televisión del Tíbet tras haber finalizado sus estudios; Li Hong, autora de la celebrada *Huidao fenhuang qiao* [Desde el Puente del Fénix] (1997), crónica de las tribulaciones de un grupo de jóvenes llegadas desde una remota aldea de Hunan para buscar trabajo en Pekín, que realiza mientras trabaja regularmente para la CCTV; Kang Jianning, autor de *Yinyang* [Yin y Yang] (1997), que detenta incluso un cargo directivo en una pequeña cadena de televisión en la Región Autónoma de Ningxia; etc.²⁶.

Peró, no obstante, este poderoso vínculo con el mundo de la televisión, la trayectoria del nuevo documental chino aparecerá ligada también desde el primer momento a la suerte de los jóvenes cineastas independientes que aspiran a tomar el relevo de los encumbrados maestros de la Quinta Generación. El caso de Zhang Yuan, quien en sus dos primeros largometrajes, *Mama* [Mamá] (1990) y *Beijing zhazhong* [Bastardos de Pekín] (1993), transita cómodamente por terrenos fronterizos con el documental antes de ser represaliado y asociarse con Duan Jinchuan para rodar *Guangchang* [La plaza] (1994), revisitación de Tiananmen como espacio cívico que conjura sin embargo en sus mismos silencios los fantasmas de la represión de 1989, es en ese sentido emblemático. De algún modo, *Dongchun de rizi* [Los días] (Wang

traña laguna en el sistema legal chino por el que la producción de documentales está menos regulada, y consiguientemente restringida, que la de largometrajes de ficción: de este modo, mientras que los cineastas independientes que trabajaban en este campo podían ser objeto de severas represalias —y, de hecho, lo fueron en múltiples ocasiones— por rodar fuera del marco de los estudios oficiales, los documentalistas podían hacerlo sin demasiados problemas, aunque luego ciertamente sus obras pudieran ser sistemáticamente rechazadas por todas las cadenas de televisión. Véanse Chris Berry, *op. cit.*, pág. 128, y Bérénice Reynaud, *op. cit.*, pág. 4.

²⁶ Incluso en fechas posteriores, importantes documentalistas como Li Yu, Wang Bing o Chen Weijun realizarán algunas de sus mejores obras mientras continúan trabajando, con mayor o menor facilidad, para distintas cadenas de televisión; véase Bérénice Reynaud, *op. cit.*, pág. 5.

Xiaoshuai, 1993), crónica de la desintegración de una pareja de jóvenes pintores ante la continua ansiedad generada por la falta de perspectivas y la elusiva expectativa de poder emigrar al extranjero, puede verse como una suerte de ficcionalización del universo explorado por Wu Wenguang en *Vagabundos en Pekín*. La relación de casos podría sin duda ampliarse, pero la innegable confluencia de documentales y ficciones en el panorama del cine chino de los noventa se intensificará a partir de 1997 y bastará, por tanto, con prestar una atención más detallada a algunas de las obras posteriores a esa fecha para certificar tal comunidad espiritual.

«XIANCHANG»

Cuando en 1998 el crítico Wang Yichuan publicó su polémico ensayo *El fin del mito de Zhang Yimou*, pocos eran ya los que dudaban en China de un auténtico relevo generacional en el ámbito cinematográfico. El peculiar *ajuste de cuentas* de Wang, bajo su engañoso título, apuntaba en realidad a todo el cine de la famosa Quinta Generación, que desde mediados de los ochenta había alcanzado una gran resonancia internacional y había encumbrado a Zhang Yimou y Chen Kaige como dos de los nombres clave del panorama filmico contemporáneo²⁷.

Cartografiar el cine de esta nueva generación independiente resulta, no obstante, una empresa de cierta dificultad, toda vez que con ella se ha producido una evidente *democratización* de la producción al rodarse incontables películas al margen de la industria oficial, ahora básicamente por recurso al vídeo de alta definición, las cuales sin embargo rara vez pueden exhibirse en la propia China y ven condenada su existencia a la circulación por canales alternativos o estrictamente privados. Esta apuesta por un cierto *amateurismo* y por las virtudes de los soportes no industriales busca en todo caso de manera explícita romper con la habitual dependencia de la financiación exterior por parte de los cineastas de la generación anterior, cuya mirada se considera ahora escapista por rehuir el tratamiento de los problemas de la China contemporánea a favor de atemporales historias de corte rural o grandes frescos históricos de mayor o menor em-

paque ideológico. Con independencia de la justicia de tales críticas, lo cierto es que los jóvenes cineastas de los noventa ponen todo su énfasis en documentar con sus cámaras los problemas de la China de hoy en día: desempleo, drogadicción, prostitución, incontrolado desarrollo urbanístico, dificultades en las relaciones sentimentales, etc., son algunos de los ejes de esta producción de temática preferentemente urbana y rabiosamente actual que parece irradiar un profundo desencanto.

Dai Jinhua, quien retiene por razones de comodidad la denominación más extendida, ha intentado no obstante trazar los apropiados ejes de coordenadas para situar al pujante movimiento: «La Sexta Generación —apunta— es un intrincado fenómeno cultural desplegado bajo distintos nombres, discursos, culturas e ideologías», pero con todo, y más allá de la variedad de denominaciones, Dai encuentra al menos tres tipos de prácticas filmicas bien diferenciadas, por más que frecuentemente interconectadas y aun solapadas. Por un lado estarían los cineastas independientes surgidos por primera vez en los años noventa y cuya obra se desarrollaría de manera más o menos sistemática al margen del sistema oficial de producción. Por otro, algunos jóvenes realizadores —como Lou Ye o Hu Xueyang— que secundan muchas de las propuestas y planteamientos de sus colegas sin por ello dejar de trabajar dentro del sistema. Finalmente, el grupo de documentalistas que trabaja a caballo entre la producción televisiva oficial y los círculos marginales de las vanguardias artísticas formadas en Pekín a mediados de los años ochenta²⁸.

La clasificación esbozada por Dai tiene la enorme ventaja de clarificar un panorama en buena medida confuso y cambiante, pero no debería hacernos olvidar —ni ésa es, desde luego, la pretensión de la autora— el carácter de *movimiento* que configuran en su conjunto todas las obras de los distintos colectivos mencionados. Y, sin duda, el denominador común esencial de todo el cine independiente chino de los noventa pasa por el rechazo de los planteamientos de los colegas de la Quinta Generación. Todos ellos reconocen, por lo general, los méritos de sus predecesores, pero al mismo tiempo consideran agotado su impulso inicial, desvanecida su radicalidad, y sobre todo inapropiadas su mirada y su actitud para enfrentarse con los desafíos de la nueva Chi-

²⁷ Wang Yichuan, *Zhang Yimou shenhua de zhongjie* [El fin del mito de Zhang Yimou], Zhengzhou, Henan renmin chubanshe, 1998.

²⁸ Dai Jinhua, «A Scene in the Fog: Reading the Sixth Generation Films», en Jing Wang y Tani E. Barlow (eds.), *Cinema and Desire. Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, Londres/Nueva York, Verso, 2002, pág. 75.

na del tránsito al siglo XXI²⁹. «Lo que de algún modo quería filmar la Quinta Generación —apunta Lou Ye— era la «China pura», la esencia de la identidad china, y eso les llevaba necesariamente a transitar la vía de la Historia. Pero ha habido tantos cambios últimamente que hoy sería difícil describir qué es realmente la China; son tantas las influencias externas que no podemos aspirar sino a reflejar el proceso de estas transformaciones»³⁰. Allí donde los cineastas de la Quinta Generación indudablemente se hacen eco de los planteamientos y posiciones de la coetánea escuela literaria de la «búsqueda de las raíces» (*xungen pai*)³¹, los jóvenes realizadores independientes de los noventa no pueden, ni quieren, renunciar a la más completa inmersión en la contemporaneidad (*dangdai xing*).

Zhang Zhen ha acertado a expresar en términos muy gráficos esta tensión y el consiguiente desplazamiento de intereses: «Las cámaras de esta Generación Urbana surgida en los años noventa no han dudado a la hora de centrarse en las ciudades en plena transformación y en los grupos sociales situados en sus márgenes. La ubicuidad de los *bulldozers*, apisonadoras, grúas de la construcción y solares se ha convertido en la marca definitoria de un nuevo cine de carácter urbano. Allí donde la mítica y sublime figura de la sufriente campesina (encarnada por Gong Li) dominaba el brillante lienzo de la era de las reformas, el nue-

vo cine urbano aparece poblado por una variopinta cuadrilla de ciudadanos corrientes y llenos de problemas que viven en los márgenes de esta era de las transformaciones: bohemios, carteristas, taxistas, azafatas de karaoke, discapacitados, inmigrantes y otros individuos convertidos en marginales dentro de los estratos más bajos de la sociedad son así sus protagonistas»³².

No es que a los cineastas de la Quinta Generación no les interesaran los problemas del individuo, ni que jamás se interrogaran por la situación contemporánea en las grandes urbes, pero el énfasis sin duda era muy distinto³³. Como subraya con lucidez Jia Zhangke: «Los cineastas de la Quinta Generación se ocupaban más bien del individuo en relación con la colectividad. Además, siempre estaba presente el vínculo con la historia o la tradición, mientras que para nosotros lo único que cuenta es el individuo. Pero debo admitir que es algo normal, puesto que nuestra generación no ha conocido verdaderamente esa experiencia de pertenencia al grupo, a las unidades de trabajo o las comunas agrícolas, ni las presiones que ello representaba. Este es uno de los cambios fundamentales en la China de los treinta últimos años y, por supuesto, no afecta únicamente a los cineastas»³⁴. Ese «súbito tránsito del “nosotros”, tan presente en los cantos revolucionarios, al “yo”» marca, para Jia, «la emergencia del individuo para ocupar el lugar del grupo»³⁵ en el panorama de la China contemporánea y esta transformación esencial constituiría también una de las marcas de identidad del nuevo cine independiente, tanto documental como de ficción.

Autor, fuera de toda duda, de algunas de las mejores películas del movimiento, Jia Zhangke es también uno de sus más destacados portavoces en la actualidad y a él se debe el que con el tiempo cabe reconocer como el manifiesto fundamental del grupo. Publicado a finales de 1998, cuan-

²⁹ No faltan, claro está, visiones más radicales, sobre todo por parte de algunos sectores de la crítica. Así, Cui Zhen ha podido manifestar sin ambages: «Creo que existe una diferencia fundamental entre los viejos y los jóvenes directores y es que sólo estos últimos parecen capaces de abordar en su cine la compleja y multifacética realidad de China (...) Lo que caracteriza precisamente a los jóvenes directores de la llamada “Sexta Generación” (...) es su interés por servirse del cine para revelar y desmitificar los secretos de la vida, mientras que sus predecesores rodaban películas para hacerse famosos y conquistar el mundo. Las obras de la “Quinta Generación” se verán relegadas al olvido, en tanto que las de la “Sexta Generación” se convertirán en auténticos clásicos»; declaraciones a la revista del Instituto de Arte de Nanjing *Yinyue yu biao'yan* [Música y Espectáculos], núm. 3 (2001), recogidas en Dorothee Wenner, «Elektrische Schatten: Fokus China. Texte zum unabhängigen chinesischen Film», *32 Internationales Forum des Jungen Films* (2002), pág. 166.

³⁰ Franck Garbarz y Grégory Valens, «Entretien avec Lou Ye: Il me serait impossible de faire un film vierge de toute influence», *Positif*, núm. 477 (noviembre de 2000), pág. 97.

³¹ Claire Huot, *Chinas's New Cultural Scene. A Handbook of Changes*, Durham/Londres, Duke University Press, 2000, pág. 93. Para Xudong Zhang, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Durham/Londres, Duke University Press, 1997, pág. 338, «la alianza entre ambos movimientos es, de hecho, uno de los aspectos más interesantes, aunque a la vez menos tratados, de la producción cultural china de la segunda mitad de los noventa».

³² Zhang Zhen, «Building on the Ruins: The Exploration of New Urban Cinema of the 1990s», en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *op. cit.*, pág. 113.

³³ Cineastas como Huang Jianxin o Ning Ying, inequívocamente adscritos a la Quinta Generación, cultivaron de hecho un cine de raíces urbanas, en tanto que Zhang Yimou y Chen Kaige han evolucionado en los últimos años en esta dirección, por más que los planteamientos sigan siendo muy diferentes y así lo hayan subrayado interesadamente los propios cineastas. Una temprana, y por tanto necesariamente parcial, aproximación a algunos de los problemas del cine urbano de la Quinta Generación, que no ha tenido hasta la fecha un adecuado desarrollo, se encuentra en Chris Berry, «Chinese Urban Cinema: Hyper-Realism Versus Absurdism», *East-West Film Journal*, vol. 3, núm. 1 (diciembre de 1988), págs. 76-87.

³⁴ «Entretien avec Jia Zhangke», en Luisa Prudentino, *op. cit.*, pág. 98.

³⁵ Michel Ciment y Lorenzo Codelli, «Entretien avec Jia Zhangke: Un besoin extrême de tourner ce film», *Positif*, núm. 487 (septiembre de 2001), pág. 24.

do Jia apenas se había dado a conocer con su excelente *Xiao Wu* [*Xiao Wu*] (1997), dicho texto apostaba y abogaba por un cierto *amateurismo* frente a la «buena factura» de un cine profesional mimético y caligráfico que, en su opinión, no hace sino ocultar de ese modo su «falta de confianza cultural». El nuevo cine independiente chino deberá contribuir, en cambio, a preservar la identidad cultural del país por medio de una nueva actitud que incorpore asimismo una nueva ética de la mirada sobre la realidad. «Una actitud fundamentalmente crítica, auto-reflexión y una creatividad no dogmática son las fuerzas requeridas para llevar a cabo tal reorientación cultural (...) El futuro pertenece a esos directores que hacen sus películas desde la inextinguible pasión por el buen cine y no se dejan influir por las convenciones vigentes, puesto que sus películas siempre escaparán a este restrictivo marco. El lenguaje de sus películas será innovador y emocional. A los cineastas independientes no les importan las convenciones de la profesión porque sólo así pueden reivindicar la libertad del trabajo creativo. Rechazan las normas establecidas para abrirse a nuevas ideas, propuestas y valores que se hallan fuera del estrecho mundo de los estudios y las escuelas de cine. No reconocen ningún género de fronteras profesionales y se sitúan al margen de las reglas y convenciones tradicionales. Honradez y realismo son las claves de su ética intelectual»³⁶.

Preguntado recientemente por la principal contribución de estos jóvenes cineastas independientes, Jia Zhangke no albergaba ninguna duda: «Ciertamente, el hecho de haber creado un cine inspirado en la realidad. Los nuevos cineastas han desarrollado el documental, que previamente no existía como forma artística, y han acabado por hacer del mismo el tipo de cine más interesante y popular»³⁷. Al margen de la justeza de su apreciación final, este *retorno de lo real*³⁸ es indudablemente el sello más característico de la producción de los cineastas independientes chinos de los noventa y, lógicamente, su espíritu permea otras muchas manifestaciones —por no hablar, claro está, de las obras mismas— antes de que Jia Zhangke acertara a articular con mayor rigor tales discursos. Así, por ejemplo, el temprano manifiesto del Gru-

po Experimental Estructura, Ola, Juventud y Cine, que se remonta a 1992, explicitaba ya con claridad esta nueva ética de la mirada: «Por medio del sistemático registro de la realidad, así como de su objetiva contemplación por parte de los autores, nuestro propósito consiste en documentar de forma mucho más auténtica y extensa la vida del pueblo chino en un momento concreto (...). También es nuestro objetivo, en el presente contexto, trabajar en la construcción de una teoría y una práctica del documental audiovisual que sea rigurosa, abierta, lúcida y completa»³⁹. En términos similares se manifestaba Zhang Yuan por las mismas fechas, contraponiendo de nuevo el espíritu de la joven producción independiente a las ambiciones de la Quinta Generación: «La parábola es el plato fuerte de la Quinta Generación y en verdad han hecho un magnífico trabajo abordando la historia como una parábola. Pero yo sólo puedo ser objetivo. Más aún, la objetividad es esencial para mí. Todos los días presto atención a lo que sucede a mi alrededor y no soy capaz de ver más allá de una cierta distancia»⁴⁰.

Ahora bien, esta nueva mirada nada tiene que ver con los dogmas y fundamentos del viejo «realismo socialista» (*xianshizhuayi*) ni con los planteamientos del a veces denominado «realismo expresivo» (*xieshizhuayi*) que, con su propensión a la estilización y la alegoría, caracterizaría al cine de la Quinta Generación. Frente a tales modelos, considerados obsoletos para dar cuenta de las grandes transformaciones sobrevenidas durante el proceso modernizador acometido por Deng Xiaoping, los cineastas independientes chinos —con los documentalistas a la cabeza— apuestan por una nueva actitud frente a la realidad que ha dado en llamarse *jishizhuayi* o «realismo inmediato»⁴¹. Éstos, como muy bien ha apuntado Wu Hung, «en abierta reacción contra la generación anterior han optado por redefinir completamente el papel del cineasta, que deja de ser un consumado narrador para convertirse en participante de acontecimientos espontáneos; su estilo cinematográfico fragmentado acusa así la influencia de la práctica documental «sobre el terreno» (*xianchang*)»⁴², verdadera clave de su radical inversión de los valores tradicionalmente asociados al *jilupian* a lo largo de la historia de la cinematografía china.

³⁹ El texto fue publicado por vez primera en el catálogo del XVI Festival Internacional de Cine de Hong Kong (1992) y es reproducido por Bérénice Reynaud, *op. cit.*, pág. 17.

⁴⁰ Citado por Dai Jinhua, *op. cit.*, pág. 94.

⁴¹ Chris Berry, *op. cit.*, pág. 124-125.

⁴² Wu Hung, «Introduction: A Decade of Chinese Experimental Art (1900-2000)», en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *op. cit.*, pág. 12.

³⁶ El artículo de Jia Zhangke, publicado originalmente el 13 de noviembre de 1998 en la revista de Nanjing *Nanfang zhoumo* [Fin de semana del Sur], es recogido, en una versión ligeramente abreviada, en Dorothee Wenner, *op. cit.*, págs. 168-169, por donde se cita.

³⁷ «Entretien avec Jia Zhangke», en Luisa Prudentino, *op. cit.*, pág. 19.

³⁸ La expresión se toma, obviamente, de Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2002; edición original, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge [Mass.], MIT Press, 1996, especialmente capítulo 5.

En efecto, el nuevo documental chino de los noventa no sólo reivindica una cierta manera de entender la realidad, sino sobre todo una manera distinta de relacionarse con esta realidad en cuanto cineastas. *Xianchang* implica necesariamente una escritura en tiempo presente derivada de la participación directa del cineasta en los acontecimientos que registra, inmersión en la realidad circundante que incorpora así un sentido de urgencia y compromiso social desconocidos en la tradicional práctica del documental desde la fundación de la República Popular China⁴³. Los jóvenes documentalistas bajan a la calle, al encuentro de sus conciudadanos, pertrechados con modestas cámaras y con escaso o nulo respaldo institucional, para reflejar una realidad que todavía sigue estando sometida al férreo imperio de las imágenes oficiales. «Este movimiento adquiere particular importancia en China, donde nunca existieron el vídeo familiar ni las películas de vacaciones en 8 mm. El derecho a la imagen en movimiento estaba, sencillamente, sometido a un monopolio político y a una imposibilidad financiera»⁴⁴. Las nuevas prácticas documentales *xianchang* remiten así necesariamente al cuestionamiento de unos mecanismos de control social y un aparato pedagógico y de propaganda que se rechazan, de entrada, en nombre de la individualidad⁴⁵.

El alcance y la trascendencia política de este cambio no pueden, ni deben, subestimarse y de hecho éste es uno de los fenómenos invariablemente resaltados y analizados por los especialistas⁴⁶. En la práctica, el derecho a la imagen implica también en China un nuevo horizonte en la libertad de expresión, toda vez que nunca antes —ni en el cine ni en la televisión— los ciudadanos habían tenido la ocasión de manifestarse antes las cámaras. Bérénice Reynaud ha llamado oportunamente la atención sobre la circunstancia de que, en las entrevistas intercaladas en *Mama*, una suerte de docudrama rodado el mismo año que *Vagabundos en Pekín*, las mujeres interpeladas por el realizador apenas si pudieran ocultar su extrañeza por la situación, dado que evidentemente tales prácticas resultaban completamente insólitas en el contexto chino y, en su caso, sin duda nadie se había preocupado de pedirles una opi-

nión⁴⁷. Antes que a influencias concretas y acreditables, la propensión del nuevo documental chino a los formatos del *cinéma vérité* y el *direct cinema* —sobre todo en una primera etapa— responde a esta perentoria exigencia del *xianchang*.

En realidad, por más que el amplio recurso a la entrevista en títulos pioneros del movimiento como *Vagabundos en Pekín* o *¡Me he licenciado!* remita —al menos para el observador occidental— a las estrategias inauguradas por *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1960), ninguno de los jóvenes documentalistas chinos estaba verdaderamente familiarizado con el *cinéma vérité* y, de hecho, sólo se aproximarían al mismo luego de sus primeros viajes al extranjero. El Festival de Cine Documental de Yamagata, promovido por Shinsuke Ogawa a partir de 1989 —poco antes de su prematuro fallecimiento en 1992— será, de hecho, la vía de acceso de algunos de estos cineastas a lo más granado de la producción internacional. No es de extrañar, por tanto, que Ogawa sea uno de sus referentes inexcusables, si bien la inequívoca vena militante de su cine no encuentra, acaso por razones de fuerza mayor, el eco preciso en los documentales chinos del momento, necesariamente más oblicuos en el tratamiento de temas sensibles. La otra influencia determinante será la ejercida por Frederick Wiseman, a cuya obra consagra Yamagata una retrospectiva en 1993, año en que tanto Wu Wenguang como Duan Jinchuan asisten como invitados al festival. Wu no tardará en convertirse en el máximo defensor de las distintas formas de *cinéma vérité* y *direct cinema* en China a través de proyecciones, conferencias y publicaciones, en tanto que Duan acusará claramente el impacto de las enseñanzas de Wiseman en el film que codirige con Zhang Yuan, *La plaza* y sobre todo en su memorable *Calle Barkhor Sur*, núm. 16⁴⁸.

Obra, pues, de autodidactas, la práctica del *direct cinema* por parte de los jóvenes documentalistas chinos de los noventa no sólo adquiere un sentido nuevo en un contexto muy específico, sino que presenta *de facto* curiosas y significativas divergencias desde las propias obras fundacionales del movimiento. Por no referirnos ahora sino a *Vagabundos en Pekín*, la manera como el film se estructura en torno a los momentos de pausa y silencio permitió ya a Bérénice Reynaud evocar al-

⁴⁷ Bérénice Reynaud, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, París, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, pág. 100.

⁴⁸ Una somera aproximación a la influencia del *cinéma vérité* y del *direct cinema* sobre los nuevos documentalistas chinos puede encontrarse en Chris Berry, *op. cit.*, págs. 121, 126 y 128, y Bérénice Reynaud, *op. cit.*, pág. 6.

⁴³ Zhang Zhen, «Building on the Ruins: The Exploration of New Urban Cinema of the 1990s», págs. 116-117.

⁴⁴ Zhang Ya-xuan, «Images en liberté», *Cahiers du Cinéma*, núm. 586 (enero de 2004), pág. 30.

⁴⁵ «Lo que realmente importa —subraya Wu Wenguang, *op. cit.*, pág. 135—, es que, en una sociedad acostumbrada a la expresión colectiva, la posibilidad de rodar en vídeo permite a la gente expresar su individualidad.»

⁴⁶ Chris Berry, *op. cit.*, pág. 124.

gunos de los rasgos esenciales de la tradición pictórica china⁴⁹: esta consistente exploración del vacío y la duración se convertirá, de hecho, en uno de los rasgos definitorios del cine independiente de los noventa. La posterior evolución del *direct cinema* en China certifica, además, la gran variedad de estilos y enfoques, desde la memorable elegía compuesta por Yang Tianyi en *Lao tou [Los viejos]* (1999) hasta la implacable radiografía del nacionalismo de nuevo cuño en la era de la «economía socialista de mercado» que borda *Fengkuang yingyu [Loco inglés]* (Zhang Yuan, 1999).

Si, naturalmente, todas estas orientaciones y tendencias sólo fueron posibles en la medida en que comenzaron a estar disponibles en China nuevos y más versátiles modelos de cámaras de vídeo (toda una novedad con respecto al tradicional rodaje de documentales en 35mm, que exigía un equipo independiente de registro de sonido y, consiguientemente, un mayor número de colaboradores), la irrupción del vídeo digital en torno a 1997 producirá una auténtica revolución entre los documentaristas chinos⁵⁰. La experiencia pionera en este sentido correspondió de nuevo a Wu Wenguang, quien a lo largo de 1999 rueda *Jiang Hu [Jiang Hu]* (1999), fruto del seguimiento de una compañía de danza por todo el país durante varios meses. Pero el gran espaldarazo llega de la mano de Yang Tianyi, una joven actriz de la compañía de teatro del Ejército Popular de Liberación quien, sin formación alguna y de forma completamente solitaria, rueda con su vídeo digital cerca de 180 horas acerca de los encuentros y conversaciones de un grupo de ancianos en su barrio de Pekín: *Los viejos*, pese a su innegable amateurismo (o acaso precisamente por ello) es una obra conmovedora que se erige en uno de los films señeros de todo el cine independiente chino de los noventa y, por descontado, en uno de sus grandes documentales.

La rica cosecha de los últimos años permite, por lo demás, subrayar convenientemente la gran variedad y riqueza que, gracias a las cómodas



Lao tou [Los viejos] (Yang Tianyi, 1999).

y económicas prestaciones del vídeo digital, está alcanzando el documental chino. El popular género del reportaje periodístico, uno de los escasos focos de resistencia a las, por lo común, inapelables *versiones oficiales* desde los años ochenta⁵¹, ha terminado por encontrar también su adecuado correlato en el documental cinematográfico, sobre todo en la medida en que la televisión no parece aún suficientemente receptiva para tales iniciativas. La implacable *Haosi buru laihuoizhe [Vivir es mejor que morir]* (Chen Weijun, 2002), que documenta un vasto contagio de VIH en una aldea de Hebei como resultado de la venta indiscriminada de sangre por parte de los campesinos, es uno de los mejores y más conocidos exponentes de este particular subgénero, pero desde luego no el único.

Muy relevante también es la aparición del documental en primera persona, una novedad absoluta en el contexto chino, donde la tradicio-

⁴⁹ Bérénice Reynaud, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, pág. 100. En un texto posterior, «Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary», págs. 1-2, la autora vinculará este vacío estructurante de *Vagabundos en Pekín* al trauma de la masacre de Tiananmen.

⁵⁰ Lin Xudong, *op. cit.*, págs. 12-13. Una justa medida de las dimensiones del fenómeno puede darla el inventario de documentales producidos entre 1999 y 2003 recogido por *Cahiers du Cinéma*, núm. 586 (enero de 2004), pág. 33: cerca del 85 por 100 de los títulos mencionados han sido rodados en vídeo digital, correspondiendo el resto básicamente a Beta SP y Hi8. Ni uno sólo de los documentales de este periodo ha sido rodado en 35mm.

⁵¹ Yingjin Zhang, «Narrative, Ideology, Subjectivity: Defining a Subversive Discourse in Chinese Reportage», en Liu Kang y Xiaobing Tang (eds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Studies*, Durham, Duke University Press, 1993, págs. 211-242.



Haosi buru laibuoze [Vivir es mejor que morir] (Chen Weijun, 2002).

nal contención de los sentimientos característica de la moral confuciana opera sin duda en detrimento de tales enfoques. Rodada por una joven actriz, Wang Fen, con una cámara de vídeo digital alquilada, *More than One is Unhappy* (2000) inaugura este filón todavía poco transitado pero al que hay que sumar al menos el más reciente trabajo de Yang Tianyi, *Home Video* (2002). Ambos films giran en torno a la vida familiar de sus realizadoras: si Wang quiere explorar los conflictos larvados en el seno de la misma, Yang busca en cambio desentrañar las razones que condujeron a la separación de sus padres. El elemento performativo que tímidamente aparecía ya en *Vagabundos en Pekín* adquiere aquí, por lo demás, auténtica carta de naturaleza dentro del documental chino.

La vena experimental aflora igualmente en *Zuotian [Quitting]* (2001), film a medio camino entre el documental y la ficción, en el que el exitoso Zhang Yang —un cineasta sin duda muy dotado, pero hasta entonces poco proclive a asumir riesgos— reconstruye la historia de la adicción a las drogas del conocido actor Jia Hongsheng y compone de



Tiexi Qu [Distrito de Tiexi] (Wang Bing, 2002-2003).

paso un atinado retrato generacional. El suyo no es, por lo demás, un caso único de trasvase entre ambos formatos, toda vez que esta hibridación se ha convertido en uno de los rasgos definitorios del cine independiente chino donde títulos como *Man jing* [Galería ciega] (Li Yang, 2003) o *Jingzhe* [La historia de Ermei] (Wang Quanan, 2004) obligan continuamente a reconsiderar la cuestión de los tradicionales límites y fronteras. El impacto del nuevo documental ha terminado también por percibirse en las filas de la Quinta Generación. Si ya *Qiu Ju da guansi* (*Qiu Ju, una mujer china*, Zhang Yimou, 1992) o *Ermo* (Zhou Xiaowen, 1994) acusaron tempranamente el desafío de los jóvenes documentalistas, que por aquel entonces comenzaban a darse a conocer en los círculos especializados del país; en los últimos años figuras emblemáticas de aquel movimiento, como Ning Ying o Tian Zhuangzhuang, parecen haber reconducido sus carreras hacia el documental⁵².

Pero si hay una, y sólo una, película que sintetice los planteamientos y los logros del nuevo documental chino, ésa es sin duda *Tiexi Qu* [Distrito de Tiexi] (Wang Bing, 2002-2003), auténtica obra maestra del movimiento cuyo visionado permitiría hablar a un entusiasmado Alain Bergala de la «turbadora sensación de que esta película inaugura de manera radical una nueva era cinematográfica»⁵³. Rodada a lo largo de año y medio (diciembre de 1999, primavera de 2001) en un decrepito distrito industrial de Shenyang, la película —estructurada en tres partes relativamente independientes y con una duración total de nueve horas⁵⁴— constituye un extraordinario fresco sobre los efectos del



Man jing [Galería ciega] (Li Yang, 2003).

desmantelamiento de las tradicionales factorías de la ciudad y el desolado panorama social y psicológico de sus habitantes. Auténtica *summa* de los diferentes métodos y registros consagrados por el nuevo documental chino, pero también de su dimensión participativa y de compromiso cívico, *Distrito de Tiexi* es una obra sobre la que habrá que volver y volver en los próximos años⁵⁵.

«QIANWEI»

Los programas docentes de los institutos y academias de cine en China se cierran, todavía hoy, con la Quinta Generación. Condenado a una circulación (casi) clandestina, en agrupaciones universitarias, clubs de aficionados, bares o, sencillamente, en artesanas copias de DVD, el nuevo cine independiente dista mucho, pues, de haber encontrado el reconocimiento oficial que sin duda merece. Ni siquiera las publicaciones especializadas aluden por lo general a este tipo de films, cuyo úni-

⁵⁵ Para una primera aproximación, véase Emmanuel Burdeau, «Eloge de *Tiexi Qu*», *Cahiers du Cinéma*, núm. 586 (enero de 2004), págs. 34-35.

⁵² Ning Ying y Tian Zhuangzhuang son, fuera de toda duda, los miembros de la Quinta Generación más próximos a los planteamientos de los jóvenes cineastas independientes. Si la primera ha cultivado siempre un cine urbano, que entronca fácilmente con muchas de las producciones recientes de éstos, Tian ha oficiado activamente de protector del emergente movimiento tras haberse visto represaliado por la realización de *Lan fengzheng* (*La cometa azul*, 1993). Con todo, sus recientes documentales son obras enteramente personales que no cabe calificar con fórmulas reductivas: *Xi wang zhi lu* [*El tren de la esperanza*] (2001), de Ning Ying, documenta el éxodo migratorio anual de miles de campesinos desde Sichuan hasta el remoto Xinjiang para trabajar en la cosecha de algodón, ofreciéndoles la oportunidad de manifestar ante la cámara sus modestas ilusiones y expectativas, mientras que *Delamu* (2004) permite a Tian acercarse una vez más a las periferias del país con su evocación de la vida cotidiana en la región fronteriza entre Yunnan y el Tíbet.

⁵³ Alain Bergala, «Yamagata ou l'irremédiable», *Cahiers du Cinéma*, núm. 586 (enero de 2004), pág. 39.

⁵⁴ *La fábrica*, *El barrio del Arco Iris* y *La vía férrea* son los títulos que corresponderían a los originales chinos, si bien para la circulación internacional —bajo el título *Tiexi Qu*: *West of Tracks*— se han preferido *Rust*, *Remnants* y *Rails*.

co eco se aprecia, en todo caso, en las páginas de revistas de arte⁵⁶. Más de una década después de su pujante eclosión en el panorama cultural del país, su único reconocimiento institucional proviene de los círculos artísticos, esos mismos círculos que, a raíz de las profundas transformaciones sobrevinidas en la década de los ochenta, han debido pugnar igualmente por salir de la marginalidad —o la mera proyección internacional, cuando ésta se ha dado— para erigirse en paradigma del auténtico y más innovador arte contemporáneo chino.

Parte integrante, pues, del efervescente movimiento del «arte experimental» (*shiyuan yishu*) —nombre que ahora parecen preferir sus valedores frente al de «vanguardia» (*qianwei*, o también *xianfeng*), omnipresente en las discusiones de finales de los ochenta y comienzos de los noventa—, el cine independiente habría de ser necesariamente analizado desde esta perspectiva de cara a una mejor y más cabal comprensión de su papel en la escena cultural china del momento. Pero dos cuestiones al menos requieren una atención pormenorizada. Por un lado, ¿cabe hablar propiamente de vanguardia, y en tal caso de qué modo, en el contexto de la China de las dos últimas décadas? Por otro, ¿cómo entra el documental en este cuadro y en qué medida sus planteamientos pueden hacerse acreedores del calificativo de *vanguardistas*? Dos espinosas cuestiones que no cabe analizar aquí en todo su detalle, pero a las que no obstante es preciso aludir antes de concluir este trabajo.

Obviamente, hablar de vanguardias artísticas en la China contemporánea nada tiene que ver con la tradición de las vanguardias históricas en Occidente. Por otro lado, ni siquiera está muy claro hasta qué punto tal categorización resulta procedente en un país en el que, *de facto*, no ha habido nunca antes movimientos artísticos de carácter vanguardista⁵⁷. Y, sin embargo, las más interesantes e innovadoras prácticas de los años ochenta y noventa reivindicaron explícitamente su carácter vanguardista, acaso creando de un plumazo este nuevo fenómeno en la historia cultural del país. «Necesitamos por tanto nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro»⁵⁸, escribía Hal Foster al comienzo de su celebrado estudio sobre el lugar de las vanguardias a finales del siglo xx y, sin duda, tal aseveración cobra todavía mayor relieve al abandonar el restringido ámbito de las vanguardias canónicas y ya fosilizadas por la historiografía.

⁵⁶ Zhang Ya-xuan, *op. cit.*, pág. 32.

⁵⁷ Claire Huot, *op. cit.*, pág. 127; Wu Hung, *op. cit.*, pág. 11.

⁵⁸ Hal Foster, *op. cit.*, pág. 17.

Vanguardia implica, evidentemente, algo más que voluntad de experimentación: dicho de otro modo, puede haber experimentación artística sin que ello dé lugar a una práctica vanguardista⁵⁹. *Vanguardia* implicaría necesariamente, en la clásica definición de Peter Bürger, algún género de transgresión orientado a cuestionar y, eventualmente, destruir la institución del arte autónomo⁶⁰ o, al menos, en la inteligente reformulación de Foster, una posibilista actitud de «resistencia crítica» en unos tiempos poco dados a la imaginación utópica⁶¹. La incipiente vanguardia artística china de los ochenta se aprestó, naturalmente, a cuestionar la popular iconografía maoísta desde los presupuestos del llamado «pop político» (*zhengzhi bopu*) —los primeros trabajos de Wang Guangyi se remontan a finales de esa década— y no tardaría en surgir un provocativo «arte vulgar» (*yansu yishu*), sin que faltaran por lo demás previsibles excursiones dadaístas o las muy arraigadas *performances* desembocaran en un crudo «materialismo corporal» con las obras de Sun Yuan o Zhu Yu. Pero, en cierto modo, lo que estaba en juego no era tanto el cuestionamiento de un determinado estilo artístico —el *realismo socialista* y las distintas formas de propaganda oficial— como de la ideología y las estructuras políticas y culturales que lo sustentaban, reclamando para el artista una esfera de libertad y expresión individual desconocida hasta entonces⁶².

Es en este contexto en el que se explica una de las aparentes paradojas del arte chino contemporáneo, directamente relevante para la comprensión del papel que el documental cinematográfico ha venido a jugar en su seno. Como muy bien subraya Claire Huot, el grueso de las prácticas artísticas vanguardistas de los ochenta y noventa sería pese a todo de corte figurativo y realista, una característica ésta que parece chocar con la evidente propensión del arte oficial hacia el realismo y la buena factura o acabado de sus productos. La autora no se equivoca al señalar la completa y radical diferencia del enfoque adoptado por los jóvenes artistas, en marcada oposición a las directrices oficiales todavía vigentes⁶³. Cuando en 1980 Luo Zhongli presenta su óleo *El padre*

⁵⁹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1968, págs. 131-137.

⁶⁰ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

⁶¹ Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pág. 7.

⁶² Pi Li, «My Life, My Decision: The Political Nature of Chinese Contemporary Art», en John Clark (ed.), *Chinese Art at the End of the Millennium: Chinese-art.com, 1998-1999*, Hong Kong, New Art Media, 2000, pág. 50.

⁶³ Claire Huot, *op. cit.*, págs. 131-132.

(*Fuqin*), un enorme primer plano hiper-realista del rostro de un curtido y taciturno anciano, hoy en día convertido en una de las obras más emblemáticas de la pintura contemporánea china, el artista fue virulentamente acusado de ofrecer una imagen irreverente y denigratoria del campesinado del país⁶⁴. Con el tiempo la tendencia realista en las artes plásticas se dejaría notar cada vez con más nitidez y así, curiosamente, la mayor parte de las exposiciones inauguradas en la resaca de la represión de Tiananmen —justo el momento en que nace el nuevo documental— evidenciaban tal sesgo⁶⁵.

Sin duda vale la pena recuperar ahora algunas de las opiniones vertidas en aquel momento por algunos de los principales críticos de arte del país. Así, por ejemplo, Yi Ying —prestigioso docente en la Academia Central de Bellas Artes— saludaba en 1994 la aparición de este movimiento realista de la llamada Nueva Generación⁶⁶ en los siguientes términos: «Reflejan de manera tan simple y directa su propio modo de vida que para el público resulta fácil comprender sus obras y el significado de las mismas se hace transparente. La manera como plasman la vida, cotidiana transmite con claridad una sensación de tedio y vacío (...), sus lienzos revelan la desintegración de los valores sociales entre su generación. Detrás de sus pinturas se esconde un estado mental caracterizado por la falta de ideales, convicciones y objetivos»⁶⁷. La vocación urbana, realista y pesimista del movimiento se corresponde ciertamente con la evidenciada por los nuevos documentalistas, pero también guarda sintonía con otros aspectos de la vida cultural china del momento.

Houxinshiqi, un neologismo habitualmente traducido como *post-nueva-era*, vendrá a definir a comienzos de los noventa una nueva atmósfera cultural marcada por el fin de cualquier veleidad utópica, de cualquier proyecto de reforma intelectual y hasta, en algunos casos, de cualquier proyecto personal, en la que la vena consumista se impo-

⁶⁴ Claire Huot, *op. cit.*, pág. 129.

⁶⁵ Yi Ying, «Criticism on Chinese Experimental Art in the 1990s», en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000), The First Guangzhou Triennial*, págs. 98-100. Tal inflexión coincide, por lo demás, con la revalorización de que, a partir de 1988, es objeto el realismo literario frente a la boga formalista y modernista de años anteriores; Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, págs. 162-163.

⁶⁶ El nombre procede de la exposición que bajo ese título se inauguró en julio de 1991 en el Museo de Historia de la Revolución de Pekín y que a partir de ese momento vendría a convertirse en bandera del nuevo movimiento.

⁶⁷ Citado por el propio Yi Ying, *op. cit.*, pág. 100.

ne como valor hegemónico⁶⁸. Entre el hedonismo y el nihilismo, la emergente cultura *rock* encarna mejor que ninguna otra manifestación este nuevo *air du temps* y Cui Jian, el protagonista e inspirador de *Bastardos de Pekín*, la emblemática aportación de Zhang Yuan al nacimiento del cine independiente, ejemplifica a la perfección los limitados horizontes de toda una generación de jóvenes chinos. *Yi wu suo you* [No tengo nada], el tema principal de su primer álbum, aparecido en 1989, se convertirá no sólo en un himno generacional, sino específicamente en la canción más coreada por los manifestantes de Tiananmen antes de ser aplastados por los tanques del Ejército Popular de Liberación. «Mi ideal está allí, pero mi cuerpo está aquí», reza la letra de otro de sus temas más populares, *Hezi* [La caja]: toda una declaración de principios, sin duda⁶⁹.

El nuevo documental de los noventa se inscribe plenamente en el marco de todas estas profundas transformaciones artísticas y socio-culturales, de tal manera que cualquier tentativa de comprensión o evaluación que no lo tenga en cuenta está necesariamente abocada al fracaso. La dimensión *xungen* de la Quinta Generación incorporaba todavía un discurso humanista y esperanzado, utópico incluso, en el que la «búsqueda de las raíces» no era sino una estrategia en pos de la ansiada modernización de China y en el que el fervor nacionalista se desdoblaba en diferentes valores (el culto a la naturaleza, el poder de la sexualidad, el sueño de la libertad...). Para los jóvenes de la *generación perdida* post-Tiananmen —por no hablar ya de sus menores— tal discurso resulta vacío y carente de sentido: «mi generación —afirma Wang Xiaoshuai— ya no está tan estrechamente ligada al país como lo estuviera la de Zhang Yimou. Nacionalismo y chauvinismo son mis enemigos»⁷⁰. Desorientación, desencanto, escepticismo o cinismo son más bien los registros que, desde un insobornable individualismo, manejan los cineastas independientes. Y, sin embargo, lejos de la Historia o de la Alegoría, su mundo no puede ser otro que el de una oscura y conflictiva realidad que tratan de reflejar y comprender con sus cámaras para también, a su manera, contribuir a transformarla.

⁶⁸ Jing Wang, *op. cit.*, págs. 261-268. El término se acuña a partir de la expresión habitualmente utilizada para designar el periodo inicial de las reformas de Deng Xiaoping (1979-1989): «nueva era» (*xin shiqi*).

⁶⁹ Un excelente análisis de la cultura del *rock* en la China de los noventa se encuentra en Claire Huot, *op. cit.*, págs. 154-181.

⁷⁰ Entrevista recogida en Hu-Chong Kramer y Stefan Kramer, *Bilder aus dem Reich des Drachen. Chinesische Filmregisseure im Gespräch*, Bad Honnef, Horlemann Verlag/Arte Edition, 2002, pág. 183.

«En cierto sentido —escribe perceptivamente Dai Jinhua— los nuevos documentales que circulan bajo las etiquetas de “Sexta Generación” o “cine underground chino” fueron básicamente las obras de aquellos que se habían visto eclipsados por la cultura hegemónica de los años ochenta. Dicho de otro modo, los sectores culturales marginales proscritos durante la confusión social de los años ochenta y noventa cobran ahora renovado vigor y comienzan a marchar hacia el centro»⁷¹. Su obra deviene así en un privilegiado espacio de intervención cultural, social y política en consonancia con algunas de las estrategias coetáneamente desplegadas por las distintas vanguardias artísticas. La suya es, de este modo, «una lucha por hacer visible lo invisible (los problemas cotidianos, las cuestiones políticamente sensibles, el mundo marginal de los emigrantes o los afectados por el sida)»⁷², suerte de compromiso con la realidad cuya novedad y radicalidad no cabría exagerar en el contexto chino. «El vínculo más fuerte que nos une —ha manifestado Jia Zhangke— (...) es el hecho de que cada cual pueda emitir su propio juicio sobre nuestra sociedad (...) El arte permite expresar la propia visión de las cosas, una visión que, correcta o errónea, es en todo caso la expresión de una opinión libre. Se trata de un privilegio enorme y nosotros lo hemos comprendido. Nuestras películas podrán resultar a veces excesivas, a veces demasiado limitadas, pero constituyen un paso hacia la libertad y eso es lo que verdaderamente cuenta»⁷³.

Los nuevos documentalistas chinos evitarán sin duda presentarse como garantes de una u otra clase de verdad. Observadores/participantes, el suyo es un testimonio de urgencia, limitado por la fuerza de las circunstancias, pero desde luego rabiosamente reñido con la mixtificación del *jilupian* de la era maoísta o incluso de sus numerosos sucedáneos posteriores. Porque, como afirmara Gao Xingjian en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura de 2000, «de la verdad existen ciertamente toda clase de definiciones, y su tratamiento difiere con cada persona; pero un simple vistazo a un escrito basta para saber si su autor pretende embellecer los fenómenos de la existencia humana o, por el contrario, presentarlos de manera cabal y directa»⁷⁴. Incluso en la *era de la sospecha* —o, probablemente, ahora más que

nunca— esta «ética suprema» a que se refiere Gao ha de ser defendida con uñas y dientes. La apuesta del documental chino de la última década ha sido precisamente ésta. «Ahora nuestras vidas ya no existen más que en tu película», le dicen los obreros parados a Wang Bing en uno de los momentos más conmovedores de *Distrito de Tiexi*. Wang y los suyos lo saben. Como lo saben sus colegas. Tan bien como lo sabemos nosotros.

⁷¹ Dai Jinhua, *op. cit.*, pág. 85.

⁷² Claire Huot, *op. cit.*, pág. 3.

⁷³ «Entretien avec Jia Zhangke», en Luisa Prudentino, *op. cit.*, pág. 98.

⁷⁴ Gao Xingjian, «La razón de ser de la literatura», recogido en el volumen *En torno a la literatura*, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2003, pág. 96.

CAPÍTULO 10

Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)

JORGE RUFFINELLI

EL DOCUMENTAL CREA Y PIERDE SU TERRITORIO

La primera ironía histórica referida al documental latinoamericano contemporáneo tiene que ver con su origen. Cuando en 1967 el festival de Viña del Mar, dirigido por Aldo Francia, ambicionó pasar de ser un festival local a ser nacional y de nacional a ser latinoamericano, el cine que empezó a llamarse «nuevo cine latinoamericano» fue documental y de cortometraje. En efecto, aquel año 1967 existió un «Primer encuentro de cineastas latinoamericanos» en el marco del Festival, al tiempo que las películas exhibidas fueron ante todo cortometrajes documentales¹. Los premios y menciones lo comprueban, pues salvo los dos premios de ficción —*Manuela*, mediodiámetro de Humberto Solás, y *Sobre todas esas estrellas*, corto de Eliseo Subiela—, las distinciones fueron para documentalistas brasileños (Geraldo Sarno, León Hirszman, Sergio Muniz), argentinos (Martín Schorr, Raymundo Gleyzer, Alberto Fischerman), chilenos (Nieves Yancovic y Jorge Di Lauro), un cuba-

¹ Aldo Francia, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago de Chile, CESOC, 1990.

no (Santiago Álvarez), un uruguayo (Mario Handler) y un boliviano (Jorge Sanjinés). El jurado destacó en su acta la presencia de documentales que denominó «films-encuesta», de Saraceni, Gil Soares, Gimenez, Capovilla, y subrayó la «influencia» del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, reflejada en documentales de Fernando Birri (uno de sus fundadores), Gerardo Vallejo, Diego Bonacina, Hugo Luis Nonomo, Jorge Goldenberg, Patricio Cool y Luis Zanger, todos presentes en Viña del Mar en 1967.

Lo irónico, señalo, es que apenas dos años más tarde, en el mismo lugar y en similar circunstancia —Festival de Viña del Mar—, el largometraje argumental se impusiera del modo más decisivo. *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía*, *El chacal de Nahueltoro*, *Tres tristes tigres*, *Largo viaje*, *Valparaíso mi amor*, *La primera carga al machete*, *La odisea del general José*, *Antonio Das Mortes*, *Brasil Año 2000*, *Ukamau* y *Yawar Mallku* son algunos de esos títulos notables, un conjunto que configura un fenómeno dada su producción en un corto lapso. Equivalen a ese otro fenómeno llamado Nueva Novela Latinoamericana, que en pocos años de la década de 1960 dio al público novelas como *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Rayuela*, *Paradiso*, o *Cien años de soledad*.

En 1969 Álvarez y Handler reincidieron en la cita de Viña con sus documentales, y Solanas y Getino mostraron la primera parte de *La hora de los hornos*, pero la denominación de «Nuevo cine» le fue impuesta al cine de largometraje argumental. Entre éstos, recuérdese, Tomás Gutiérrez Alea había realizado el experimento de incluir en la trama de *Memorias del subdesarrollo* secciones de noticieros. Aun con esta excepción, demostrativa de que los lenguajes filmicos de la ficción y el documental se estaban buscando, no se encontraron hasta varias décadas después.

En síntesis, los documentales pasaron a segundo plano después de haber abierto las puertas al concepto y la denominación «Nuevo Cine Latinoamericano». Desde entonces, su reagrupamiento empezó a ser genérico: ya en 1968 la Universidad de Mérida, en Venezuela, había reunido sólo a documentalistas. Y en las siguientes décadas la división de aguas mantuvo aparte a los documentalistas, que siguieron haciendo documentales, de los directores, que filmaron «películas».

Se trataba de dos lenguajes del cine, con estatutos privativos. Con condiciones de producción y de distribución diferentes, en uno mucho más difíciles y accidentadas que en el otro. Comparativamente, el documental careció siempre de atractivo público, no es popular, no arrastra al público a las salas. Ni siquiera *tiene* salas. Es un pobre, ineficaz contendiente frente a Hollywood. Carece de plataformas firmes y duraderas —como podría ser la televisión—, y su formato (la diversa duración de

las películas) lo hacen difícil de programar. Es aceptado en los festivales de cine, aunque relegado a un segundo lugar, y los premios de documental carecen del prestigio de los premios de ficción.

Y sin embargo, existe. Tiene maneras variadas de expresarse. Y aunque sea de manera limitada, a veces accede a la televisión nacional e internacional (a través de HBO en su etapa globalizadora). Como veremos, uno de los motivos de este reciente y relativo éxito del género se debe a sus transformaciones actuales, a que es cada vez más narrativo y experimental, y a que toca temas o aspectos de la realidad que suelen apasionarnos.

¿Puede hablarse de un *nuevo* documental, después de aquel representado en el «Nuevo Cine Latinoamericano»? ¿Puede hablarse de un *nuevo* documental, a cuatro décadas de aquellas obras que hoy parecen haber ingresado indiscutiblemente al canon del género? ¿Cuáles son, en todo caso, y aventurando una respuesta afirmativa, las maneras y formas presuntamente nuevas que hoy adopta? ¿Cuál es su estética? ¿Su poética? ¿El modo particular de constituir una nueva vanguardia política en el terreno del cine?

VOLVER A CASA

Desde los sesenta, el documental latinoamericano tuvo dos imponentes centrales: fue de tema social y de fuerte intención política. Problemas sociales y económicos, y luego las dictaduras de los años setenta lo provocaron. Algunos documentales se filmaron *in situ*, como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1979), pero no pudieron montarse sino fuera. Algunos documentalistas, como Fernando Solanas, usaron el exilio —en su caso, en Francia— ante todo para experimentar con la ficción (*Tangos. L'Exil de Gardel*, 1985) y más tarde (en 2004) regresar al género².

A partir de la década de 1980, cuando los países atezados por las dictaduras militares volvieron al régimen civil, el documental comenzó a recuperar tiempo y terreno perdidos. Reconquistado cierto orden institucional, y el equilibrio económico, algunos países establecieron fondos para promover el cine y el documental, debido a su costo menor comparado al cine de ficción, tuvo oportunidades que supo aprovechar. Mientras tanto, cineastas en el exilio disfrutaron la ventaja de vincularse con la televisión alemana, española, francesa, sueca, belga,

² En 1980 Solanas volvió al documental de largometraje en Francia, cuando le ofrecieron filmar sobre el tema de los discapacitados: *Le regard des autres*.

holandesa, canadiense, lo que hizo posible parte de lo que hoy vemos y apreciamos.

Si no una eclosión, podría hablarse de un *resurgimiento* del documental en la última década del siglo. Una modalidad del género se articuló como investigación sobre los años oscuros de las dictaduras. Tenemos que hablar de ellos en un doble sentido: el de la *intencionalidad* (a veces llamada ideología) y el de su *expresión* o *estilo*. Porque si bien un generalizado impulso democrático podría reconocerse como el motor de muchos documentales, que buscan iluminar la historia siniestra del pasado, sus maneras y sus poéticas fueron diversas, también su tecnología. Las décadas que van de los sesenta a los noventa vieron aparecer el video analógico, luego el video digital y su gran capacidad de efectos visuales y transiciones. Si bien el documental de estilo clásico continuó y predominó (ante todo en el tema político), las técnicas del video clip, o de otras formas gracias al manejo dúctil de la imagen digital y su uso televisivo, no podían dejarlo indiferente. En todo caso, el documental buscó las maneras en que esas técnicas traspuestas a nuevos estilos fueran necesarias y válidas, ni gratuitas, ni lúdicas, ni vanas, en la construcción de un lenguaje enfrentado a temas trágicos como la tortura, la desaparición de personas, o su muerte. Difícil equilibrio entre tema, sustancia, estilo y poética.

Por lo pronto, la tarea más inmediata fue reconfigurar la articulación política en un nuevo escenario, cuando ese escenario era la re-democratización. En la Argentina, la memoria nostálgica del «primer Peronismo» cuajó en una obra acrílica, de tanta belleza emocional como parcialidad, en las manos talentosas de Leonardo Favio, quien dedicó varios años a producir *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999, 5 horas y 45 minutos). Este documental es una rareza en el panorama de su época, paradójico si se piensa en el impacto de *La hora de los hornos* treinta años antes e igualmente peronista. Otro fue el contexto, diferentes los resultados. *Perón, sinfonía del sentimiento* es un canto hagiográfico a un movimiento que desde su origen concitó amor y odio por partes iguales y siempre con pasión, pero fue realizado a destiempo. El documental más vigente y dramático iba por otros caminos.

CARTOGRAFIANDO EL PASADO

Montoneros. Una historia (1994) de Andrés Di Tella, *Cazadores de utopías* (1995) y *Botín de guerra* (2000) de David Blaustein, indicaron parte significativa de esos caminos. Se sintió necesario y urgente establecer el

mapa histórico de la época de la guerrilla y la represión. En los sesenta, para el Nuevo Cine Latinoamericano el cine era un «arma». De ahí que el logotipo de la Cinemateca del Tercer Mundo fuera la imagen de un cineasta levantando el brazo cuya extensión era una cámara (en *Yawar Mallku*, 1969 de Sanjinés, el último plano fue también el sello de la época: brazos armados de fusiles se estiran hacia el cielo). Para el cineasta, la cámara era su fusil; él no tuvo, como Ernesto *Che* Guevara narra en «Alegoría de Pío», la opción entre tomar el botiquín de médico o el fusil del compañero caído. Señalo esta diferencia para dejar claro que en los noventa la cámara ya no es un arma, sino un instrumento de restauración de la memoria y por ende de la historia.

Quien inicia esta nueva cartografía es Andrés di Tella, con *Montoneros. Una historia* (1994), film importante por el tema que se atreve a tocar. El grupo clandestino Montoneros jugó un papel clave en la política argentina desde 1970 hasta su derrota final (o hasta la ley de amnistía), y sin embargo su tema no había sido tocado por el cine argumental ni por el documental, hasta el de di Tella. Su primera parte (de 45 minutos) fue exhibida en 1994, pero la segunda jamás logró pasar por la televisión, debido a que indicaba a la ESMA (Escuela de la Armada) como cárcel y sitio de tortura y ejecución de decenas de víctimas. Di Tella no había participado del momento político de los Montoneros; su recuperación es plenamente documental, exterior, una búsqueda de cierta verdad histórica.

Si algo falta en este documental, y probablemente también en el debate político de la época y posterior, es una discusión política que trascienda el objetivo militar. Los Montoneros eran militantes peronistas (mientras Perón vivió exiliado en España), aprobados por el Jefe en el destierro. Sin embargo, cuando las condiciones hicieron posible el regreso del líder, los Montoneros fueron, más que colaboradores en la conquista del poder, un obstáculo que Perón acabó por condenar. En algún momento de este documental, un entrevistado concluye en que los Montoneros y Perón se traicionaron mutuamente.

Aunque el tema histórico es lo más importante, el documental se define desde las primeras tomas por una significativa preocupación sobre *cómo* contar su historia. Di Tella evita la acumulación de testimonios, y le da a su película una estructura narrativa y un enfoque humano como pocas veces se encuentra en obras de esta naturaleza. Lejos de debilitar el costado político, lo puso en perspectiva y lo explicó mejor. El film toma a un personaje, Ana, que de alguna manera se convierte en el narrador. A través de Ana —militante montonera, esposa de un desaparecido, detenida en la ESMA, sobreviviente de esa cárcel sinies-

tra—, es posible calibrar la circunstancia humana de los militantes. Ana guía la filmación por lugares, con explicaciones, relatos y sus propias dudas. Narra una diversidad de instancias, desde la fascinación ejercida por *La batalla de Argelia* de Gillo Pontecorvo, hasta su ambigua relación (y la de su familia) con uno de los personeros siniestros de la Armada, pasando por la experiencia clandestina junto a su marido Juan Silva, a quien viera por última vez en 1979. No sólo en su relato, también ante la cámara Ana es un personaje notable, como notable es su historia. Y sin embargo, es también punto de contención o de debate, cuando define su militancia, en gran medida, porque estaba «enamorado» de un militante —es decir, la gran mezcla entre amor, política y vida de riesgo (¿aventura?) que caracterizó, aunque pocos quieran admitirlo, los impulsos profundos del activismo político.

Entre los aspectos más fascinantes y dramáticos de este film, la experiencia en la ESMA es también el más perturbador. El film entrevista a varios sobrevivientes, como Mario Villani, Víctor Bastera y la misma Ana. Villani narra su opción de conciencia sobre la colaboración con sus torturadores y el caso de haber arreglado una picana rota porque los otros aparatos de tortura eran infinitamente más terribles. (Esta situación límite reaparece en el cine argumental con *Garage Olimpo*, de Marco Bechis, 1999.) Ana y otros entrevistados cuentan el caso de Lucy, una de las militantes más aguerridas del movimiento, quien se relaciona emocional y sexualmente con Pernía, el jefe del operativo que asesina a su marido. Diferentes versiones (canje de sexualidad por sobrevivencia, o enamoramiento —aunque patológico—, con su torturador: síndrome de Estocolmo) no hacen más que enfocar en casos humanos la trágica desventura de los prisioneros de las fuerzas represivas. Ana cuenta cómo su esposo, aún en la clandestinidad, se negó a verla cuando ella salió de la ESMA. Sólo el hecho de haber sobrevivido la hacía sospechosa de colaboración con el enemigo.

En esta misma línea se halla un estremecedor documental chileno titulado *La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena* (1994) de Carmen Castillo. Estremece a partir de saberse que «la flaca Alejandra» fue líder del movimiento guerrillero MIR y una vez detenida, violada y torturada por efectivos de la DINA (la policía de Pinochet), comenzó a trabajar para ésta y lo hizo durante 18 años.

La memoria sobre los desaparecidos por la dictadura militar chilena encuentra en este documental un relato inesperado: la confesión del *traidor* y su emprendimiento de un largo camino de regreso (¿a qué? ¿a su re inserción en la sociedad? ¿a su redención?). En noviembre de 1992 Marcia Merino —«la flaca Alejandra»— aceptó denunciar pú-

blicamente a la DINA y confesar su colaboración, describiendo las múltiples delaciones de ex-compañeros, que llevaron a muchos a la cárcel, a la tortura y a la muerte. Menos de un año más tarde de esa comparecencia pública, Carmen Castillo —una de sus víctimas—, la entrevista y crea, a través de su documental, el espacio para reconstruir la historia infame. Marcia Merino narra con precisión de detalles la experiencia, y junto con Castillo visita, en peregrinación siniestra, los lugares que habían servido para detener y torturar a centenares de víctimas, y explica en detalle cómo se ejercía la tortura.

Una virtud del film consiste en no abrir juicio sobre «la flaca Alejandra». Otras mujeres militantes lo harán en el mismo documental, y los espectadores podrán añadir el propio, pero el film se niega a hacerlo de manera directa. La traición de Merino es tan profunda como su valentía posterior de nombrar a los criminales del gobierno. Su conciencia de haber sido identificada como el «símbolo de la traición» es vívida, y su propio proceso personal de posible redención —ella lo dice—, consiste en recrear todas las circunstancias de su largo encarcelamiento, de su propia vejación sexual, de su «quiebre» en la tortura, de su casi automática y mediúmnica voluntad de «porroteo» (modismo para describir la delación). Si hay juicio moral en el documental, éste alcanza también a un país recorrido «por una extraña amnesia», y a los militares que, encabezados por Pinochet, negociaron la ley de «punto final» como un auto-perdón ante sus crímenes. Esa misma «amnesia» es la que Patricio Guzmán contrarrestó en *La memoria obstinada* (1997).

La preocupación por la memoria es central en el documental de los años noventa, y por eso, poco después de *Montoneros. Una historia* apareció otra perspectiva de esos años infames en el polémico film de David Blaustein, *Cazadores de utopías* (1995). El film reconstruye la memoria política a través de su ordenado y fascinante muestrario cronológico, que va del salvajismo de la Revolución Libertadora militar, pasa por los asesinados de la «Operación masacre», en 1968, la ejecución de Aramburu («un crimen justo», se dice), los dieciséis peronistas que se entregaron en Trelew y fueron fusilados (1972), la espera anticipada del regreso de Perón y el período de entusiasmantes cambios radicales que trajo el breve gobierno de transición de Héctor Cámpora. Desde el comienzo el film se declara «parcial» («La recuperación de nuestra memoria no podría ser desapasionada ni imparcial») y se dedica: «A los treinta mil desaparecidos y a los que todavía creen que se puede vivir la historia con un poco más de dignidad.»

El regreso de Perón, y la presentación de su figura en ese segundo período histórico de su presidencia, aparecen en el film aparentemen-

te equilibradas. No es así en realidad. Del mismo modo que algunas de las primeras escenas de la película son un cálido homenaje a Eva Perón, el «segundo» gobierno de Perón, incluido el intento de convertir a Isabel en figura política (como lo había sido Eva tres décadas antes) tienen mucho de sainete y tragicomedia. Especialmente cuando Perón reacciona furiosamente por las silbatinas populares contra Isabel, y sin poder dominar su enojo, ve vaciarse la Plaza de Mayo de tres cuartas partes de sus manifestantes, que lo abandonan en uno de los momentos de crisis más dolorosas en la historia de la relación entre el líder y sus seguidores. Ese momento crucial sirve para explicar el cisma entre la demagogia populista del último peronismo y la violencia auto-justificada de los Montoneros.

En 2000 Blaustein regresó al documental con *Botín de guerra*. En cierta manera se trata de una continuación de *Cazadores de utopías*. Pero también abrió otros caminos.

Hacia 1879, prisioneros los indios junto con todas sus familias, vieron la crueldad final del mundo occidental y blanco cuando les arrebataron a sus hijos, que era una manera de quebrar para siempre su cultura y su comunidad. *Botín de guerra* comienza contando esa historia del pasado argentino del siglo XIX, para establecer un paralelo con el presente. Ahora los bárbaros eran los obreros, los jóvenes que creen en el progreso y la ayuda a los más necesitados, fueran o no partidarios de los grupos clandestinos. A su vez, las Fuerzas Armadas se asumen como salvadoras. La práctica fue igual que en el siglo XIX: después de masacrar a los padres, los militares se apropiaron de los hijos recién nacidos. En muchos casos, esperaron el parto de las embarazadas, les robaron sus niños y mataron a las madres. Dos décadas después de la terrible represión genocida, las Abuelas de la Plaza de Mayo continuaron fervorosas y pacientes, investigando las desapariciones de los niños y en varios casos recuperándolos.

Al ceder el poder político a los civiles —tras su vergonzante derrota militar en las islas Malvinas—, los militares negociaron la amnistía para exonerarse de sus «crímenes contra la humanidad». Pero después los Comandantes de las Juntas militares fueron llevados a juicio y sentenciados. Más tarde, el gobierno de Carlos Menem aprobó las leyes de Punto final y Obediencia debida, que los exoneró. Sólo dos delitos permanecieron fuera, imprescriptibles: el robo de menores y el secuestro. El argumento jurídico de su imprescriptibilidad se basa en que el delito de la desaparición forzosa de personas es activo hasta que esas personas o sus restos aparezcan. De modo que los jefes militares volvieron a ser vulnerables ante la ley.

Blaustein convoca los testimonios de algunos jóvenes que recuperaron su identidad, y de algunas de las Abuelas más activas, y con ellos reconstruye la historia no-oficial. Es interesante advertir que esos relatos en *puzzle*, que cada uno va recomponiendo con difíciles fragmentos de su memoria infantil (desde la edad adulta), están narrados constantemente en tiempo verbal *presente* en constante juego con el *pretérito*. En la memoria, los recuerdos no quedaron atrás: «ahí [mi madre] cae ametrallada», «la suben a una camioneta». En muchos ejemplos la memoria obliterada en la infancia ha resurgido años después. Las «imágenes [son] borrosas», «yo tenía tres años»... Este asunto volverá a aparecer en uno de los mejores documentales de hoy: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), con variantes que luego referiré.

En la temática de la recuperación de los hijos desaparecidos (y aquí reincide Marco Bechis con otro film argumental, *Figli/Hijos*, 2001) sin duda el mejor ejemplo es uruguayo: *Por esos ojos* (Gonzalo Arión y Virginia Martínez, 1997).

Cuando la Operación Cóndor, fundada por Pinochet, hizo de los países sudamericanos el coto de caza de subversivos, miles de emigrados fueron detenidos y enviados por canje policial y del ejército a sus países de origen, donde en su mayoría los asesinaron. Entre varios miles de víctimas, una pareja joven de uruguayos, Jorge Zaffaroni y María Emilia, junto con su hija Mariana, desaparecieron en Buenos Aires. Sus parientes no lograron información alguna ni verlos nunca más. Años más tarde, Ester —madre de María Emilia—, se enteraría de que su hija habría sido arrojada desde un avión, drogada, y pudo imaginar que su cadáver había estado «durante los últimos doce años en el fondo del río».

Las abuelas de Mariana unieron esfuerzos por esclarecer el destino de sus desaparecidos y recuperar a los niños. En 1983, una pista sobre Mariana Zaffaroni comenzó a cambiar su historia. En São Paulo, un ex-agente de la SIDE argentina aceptó ser entrevistado por el periódico *O Estado de São Paulo* y dijo que recordaba a «una pareja de uruguayos». Una de las abuelas se puso en contacto con el periódico, envió las únicas fotos existentes de Mariana y se inició una campaña de averiguación. Tres semanas más tarde, un *anónimo* indicó dónde se encontraba Mariana: con otra identidad, pasaba por ser hija de Miguel Ángel Furci, vinculado a los militares. Las abuelas viajaron una vez más a Buenos Aires, y encontraron a Mariana en un parque. Le tomaron fotos y consiguieron presentar una demanda legal contra la familia Furci. Varios jueces se negaron a tomar el caso hasta que uno, el juez Roberto Marquevich, lo aceptó y comenzó a desenredar la madeja. Por lo

pronto, los Furci huyeron y durante varios años no se volvió a tener noticias de ellos, con la ayuda de la ineficacia de Interpol. Pero los ojos de Mariana se hicieron mundialmente famosos, y el cantante Sting tomó su caso como bandera en defensa de los derechos humanos. En 1989 Furci reapareció en Buenos Aires y citó a una de las abuelas, para pedirle que levantara la denuncia, pero no cedió al deseo de las abuelas de ver a su nieta. La denuncia continuó y Furci fue condenado a 7 años de cárcel, y su esposa a 3.

Lo más dramático del caso es el proceso por el cual tanto el juez Marquovich como los psicólogos intentaron que Daniela Furci aceptara su identidad verdadera como Mariana Zaffaroni. La joven tenía poco más de veinte años y no quiso aceptar la verdad. Volvió con sus padres adoptivos. El mismo juez explica en el documental que su orden de cambio de nombre «es un acto que aparece como administrativo, formal, pero es muy fuerte. Es como una muerte, porque la [anterior] persona ya no está más». Es así como Mariana Zaffaroni no regresó a la familia biológica, del mismo modo que otros trece niños, entre los cincuenta y ocho que el trabajo empeinado de las Abuelas de Plaza de Mayo consiguieron identificar. Ocho de éstos fueron asesinados, treinta y uno asumieron su identidad verdadera, seis casos aún se debatían cuando se filmó esta película.

Aunque el documental revisionista del pasado político derivó hacia la continua investigación del presente, manteniendo de alguna manera su condición de instrumento político, también existió una revisión diferente de ese pasado. Es una revisión que va desde la exhibición de la cotidianidad vis-a-vis la militancia que quedó atrás (*No olho do furacão* [*En el ojo del huracán*], Brasil, 2003, de Toni Venturi y Renato Tapajós) hasta cuestionamientos críticos sobre «dónde quedó» la ideología revolucionaria (*Venezuela: los guerrilleros al poder*, Venezuela-Francia, 1995, de Miguel Curiel). Vale la pena detenerse en estos dos ejemplos tan diferentes como complementarios.

EL PASADO ¿ME CONDENA?

La revisión de los movimientos armados y sus guerrilleros de los años sesenta no ha estado ausente del cine brasileiro. En ficción, películas como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) y *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) son dos ejemplos conocidos, cuyo revisionismo, aún realizado desde la izquierda, alcanza por momentos ribetes feroces. En el documental faltaba esa mirada hacia el pasado, o al menos hacia *ese* pa-

sado, y *No olho do furacão* parece al fin entregarla, aunque es totalmente diferente: el documental busca describir la «cotidianidad» actual de los ex-militantes, con todo lo que esa cotidianidad tiene de identidad humana y hasta humanista. Los cuatro ejemplos que toma son de dos hombres y dos mujeres (¿buscando equilibrio?): Carlos Eugenio Paz, Pedro Lobo, Robeni Costa y Dulce Maia. Todos ellos pertenecían a movimientos armados y clandestinos diferentes. Como en algún momento explica Costa (quien se enamoró y vivió con un militante de un grupo diferente al suyo), aunque todos luchaban por causas similares —combatir la dictadura— en la práctica competían. Como si cada grupo quisiera derribar por sí solo a la dictadura militar.

Paz era «Clemente» en ELN y fue un sucesor del famoso Carlos Marighella; vivió en la clandestinidad de 1970 a 1973, en el exilio luego, y fue el único comandante que nunca cayó detenido. Pedro Lobo («G. G.») es un ex-militante de Vanguardia Popular Revolucionaria, fue preso en 1969 y canjeado por un embajador alemán secuestrado en 1970. Hoy entrena perros policiales. Robeni Costa era «Rosángela», encargada de la propaganda impresa del ELN, era profesora de literatura, y estuvo presa de 1971 a 1973; actualmente es Prefeita en Campinas. Dulce Maia, llamada «Judith» y perteneciente a la burguesía rica, estuvo en la coordinación de las «redes de apoyo» a los clandestinos, organizó funciones artísticas con cantantes famosos cuyos fondos iban a sostener la Organización guerrillera, fue detenida en 1969 y también ella canjeada por el diplomático alemán. Pasó el exilio en Chile, Cuba y Guinea-Bissau y hoy hace trabajo social en beneficio de niños pobres. Conjunto notable de individuos, que la película toma por separado y alterna como barajando los naipes en una interesante jugada documental.

Lo importante a advertir desde el comienzo es la ausencia de un juicio ideológico. Curiosamente, el narrador —uno de sus dos directores, Tapajós—, cuenta que Venturi, en el proyecto de entrevistar a ex-militantes, le pidió ayuda ya que él había sido, también, un militante clandestino. Ese elemento de experiencia y vivencia colorea el documental con una mayor comprensión hacia el momento histórico y el activismo de hombres y mujeres. Tapajós puede entender y hacer entender cómo de la acción armada política puede pasarse a la vida legal, rutinaria, ordinaria, común. Es esa vida ordinaria posterior a la extraordinaria la que permite contemplar el pasado sin resentimiento ni arrepentimiento. Como expresa Maia en la secuencia final —emocional al borde de las lágrimas—, «valió la pena». También lo dice Robeni: aunque la dictadura le robó la juventud, los «mejores años», muchas opor-

tunidades, no tiene dudas sobre sus actitudes del pasado. Es este sentimiento de calma, de experiencia vivida con plenitud, la que distingue a este documental de otras perspectivas (ya aludidas antes) mucho más críticas y problematizadoras.

La narración alternada de estos cuatro personajes va creando el cuadro de los años sesenta, y ante todo gracias a las reflexiones de Paz, quien desde el comienzo plantea lo difícil que resultaba, para un humanista (un intelectual) tomar parte en acciones que implicaban la muerte de otros. Pero lo interesante aquí es que nadie pretende justificar el pasado clandestino y revolucionario. La historia es clara al respecto: su lucha estuvo encaminada a contrarrestar la dictadura militar. La inclusión de dos filmes propagandísticos del anti-comunismo y del elogio de las fuerzas armadas permiten imaginar cuán difícil fue en esa época hacer la lucha de las armas y a la vez la de las ideas.

Dentro de los testimonios vale destacar algunos momentos sorprendentes por su franqueza. Uno es la expresión de Paz cuando se refiere a la muerte de Carlos Marighella, el líder izquierdista. «Mi mundo cayó», dice aludiendo a la canción de Maisa Matarazzo, y cuenta no sólo cómo lo lloró, sino los años que duró ese lamento. Pedro Lobo es más factual y anecdótico. Por ejemplo, cuenta cómo cierta vez el general Lisboa desafió a los militantes a que fueran al «cuartel general». Éstos lo hicieron. Lograron acercarse un auto cargado de 20 kilos de explosivos y dinamitaron la entrada del cuartel. Otro episodio fue el atentado contra el capitán Chandler, «un héroe de Vietnam» enviado a Brasil para instruir a la policía en métodos de tortura. La organización decidió ejecutarlo el 8 de octubre, «en homenaje a Che Guevara», pero ese día Chandler no salió de su casa. En la primera oportunidad después del día frustrado, lo enfrentaron en la puerta de su casa y lo ametrallaron.

En los testimonios de las mujeres hay menos acción y más sentimiento. Maia celebra haber vivido su vida con plenitud y haber tenido muchos amoríos. Cuenta cómo, al ser detenida, fue torturada con mayor crueldad por pertenecer a una clase social más alta. Había mucho «odio» de clase, dice, y querían castigar en ella a una «traidora de clase» que debía haberse vinculado con militares y no con revolucionarios. También ella señala la fortuna de no haber tenido hijos, ya que hubiera debido «abandonarlos» en consecución de la vida clandestina. En contraste, Robeni es buen ejemplo de que «la militancia no impedía el amor». Ella vivió con Alcides Mamikuza, y tuvo con él dos hijos. Mamikuza era militante de otro grupo, y eso aportaba problemas a la unión, pero no impidió que estuvieran juntos en la clandestinidad y luego en el exilio.

Paz recuerda a Ana, caída en acción, su compañera cuya pérdida le costó mucho tiempo superar emocionalmente. Años más tarde, volvió a casarse.

El documental tiene un valor notable por «bajar a tierra» una historia dramática que ya no posee relación directa con el presente. Aunque al final se dice que «los antiguos militantes continúan su vida política, cada uno a su modo», los tiempos no son de dictadura ni de insurgencia armada. Los años han pasado y podría aplicárseles aquel titular de un film francés: «los héroes están fatigados». Como en algún momento Lobo lo señala, los héroes no son los vivos sino los caídos. Dulce Maia cierra el documental apropiadamente definiendo a todos ellos, a su grupo, como «sobrevivientes con dignidad».

Al final, el documental cuantifica la época de la dictadura: «370 muertos, 156 desaparecidos, más de 10.000 presos». Aunque lo parezca, no se trata de cerrar un balance, sino de abrir una reflexión. Pese a las acciones diferentes de estos cuatro militantes, una cosa los une: la necesidad de enfrentar en aquella época a la represión militar. Sólo que esa acción tenía un contexto mundial y el documental es generoso en puntualizarlo con imágenes (al comienzo): escenas de movimientos estudiantiles y anti-guerra de Vietnam en varios países, incluyendo una secuencia del cadáver de Che Guevara en Bolivia. Alguien sintetiza el espíritu de la época: «había una necesidad muy grande de actuar. De hacer teatro, música, revolución armada... Era lo mismo para nosotros. La idea era la de cambiar el mundo».

Muy diferente fue la mirada de Curiel en *Venezuela: los guerrilleros al poder*. El *ubi sunt?*, el «qué se hicieron» de la retórica clásica y de los versos de Jorge Manrique por la muerte de su padre podrían venir a cuento para entender lo extraordinario de este documental tan sencillo como entrañable. Curiel entona estilísticamente una de las modalidades del documental contemporáneo: la del testimonio generacional bajo la forma de un relato en primera persona —o que parte de la primera persona. En este caso, Miguel Curiel inicia recordando los juegos de infancia y las primeras señales de que los mayores estaban comprometidos en otros juegos más peligrosos: la guerrilla latinoamericana, la Revolución. Como en el presente Curiel ha llegado a la edad de sus padres y de los padres de sus amigos (no en vano advertía Wordsworth, en un bello poema, «The Child is the Father»), toma la herramienta del documental para preguntarse qué pasó con los movimientos guerrilleros de los años sesenta y setenta. Y para encontrar algunas respuestas, consigue contar con los verdaderos protagonistas que han sufrido grandes transformaciones.

En primer lugar Douglas Bravo y Teodoro Petkoff, el guerrillero y el ideólogo, el combatiente y el pensador, que moldearon la conciencia subversiva de la época. Junto a ellos, el coro aumenta: Moisés Moreiro, Ángela Zago, Argelia Laya: todos ellos viven (o vivían cuando esta filmación) en la legalidad, algunos dentro de las estructuras de gobierno, incrustados en el estado que dos décadas atrás habían jurado combatir y derrotar.

El testimonio de este documental señala el cambio. O varios cambios. El valor documental está en que apela a las explicaciones de los propios protagonistas. El ejercicio es fascinante, porque no se trata de la nostalgia por las batallas desaparecidas ni de la justificación de su lugar presente. Aunque algo hay de esto último. Entrelazando su propio relato desde la banda sonora con películas de archivo, Curiel introduce un tercer elemento clave: el testimonio directo de Bravo y Petkoff. Sintetiza así tantas preguntas que aquellos jóvenes y niños, hijos, sobrinos de combatientes y guerrilleros, con el paso del tiempo y su propio compromiso, se han hecho a lo largo del camino y ante todo desde la desaparición de la Unión Soviética.

Petkoff y Bravo indican dos caminos. No a seguir, necesariamente. Dos caminos que *ellos* siguieron. Con su brillantez dialéctica acostumbrada, Petkoff explica su propio proceso de concientización del fracaso de su empresa ideológica. En cierto momento de su pasado, advirtió que la guerrilla podría ser eterna. Ellos no estuvieron guerreando unos pocos y contados meses, como los cubanos (sus modelos) en la Sierra Maestra: se mantuvieron durante ocho años y no avanzaron un paso. En todo caso, a partir de esta conciencia de fracaso, el paso que dieron fue hacia *la inclusión en el sistema*, cuando el presidente Caldera advirtió que el mejor modo de derrotar a la guerrilla consistía en asimilarla al Estado. Y se asimilaron. Hoy Petkoff se define un «reformador»: «Alguien que se plantea cosas viables.» El utópico que, a diferencia del sesentista, ahora abraza «utopías concretas» y realizables. Al fin advirtió que los cambios en Venezuela no serían radicales. Ni en el resto del mundo. Una realidad socialista, igualitaria, engendra otros problemas, otra vuelta a empezar. Entonces es preciso ir por etapas, desde «adentro» del sistema. De ahí que haya sido ministro de economía.

La posición de Douglas Bravo es diferente. Por un lado, demoró unos años más en abandonar la guerrilla. Al fin lo hizo, advirtiendo la imposibilidad de continuarla desde que la propia Unión Soviética, después de la crisis de los misiles, ya no apoyó ese tipo de cambios. Bravo no entregó las armas: las regaló a otros grupos guerrilleros. Pero igual que Petkoff, se integró a la pacificación del estado burgués. Y reencar-

nó en otro «tipo» de revolucionario: el *ecologista*. Según él, un tipo de revolucionario tremendamente *peligroso*.

Aliados y amigos durante el periodo guerrillero, Bravo y Petkoff separaron sus caminos. Uno desde el Estado, el otro desde la resistencia ecológica, tal vez ambos luchan por la misma realidad: la democratización de Venezuela, la igualdad política y económica entre sus habitantes. Pero los métodos son muy diferentes. Uno desde el escritorio, el otro desde las comunidades campesinas, hasta cierto punto parecen fantasmas de sí mismos, ante todo cuando Curiel incorpora escenas del pasado (apropiaciones de archivo) y los muestra más combativos, menos resignados. La diferencia, también, está en los discursos: mientras Petkoff, tras negar que pudiera considerársele un neoliberal, no descarta la posibilidad de que el neoliberalismo tenga razón («la razón no está en un solo lugar»), Bravo piensa que el futuro de Venezuela debe ir, no por el capitalismo, sino por el rescate de prácticas antiguas, religiosas, aquellas que, en contra de la noción del hombre occidental, no intenta apropiarse de la naturaleza sino convivir con ella.

Entre uno y otro, un tercer personaje significativo aparece de modo importante en este relato (además de otros ya mencionados): el comandante Arias Cárdenas, militar golpista, muy inteligente y lúcido en las entrevistas, y quien da el extraño ejemplo de un militarismo que intenta el bien popular. Fracasado su intento de fuerza, Arias Cárdenas encontró también su «camino»: la gubernatura de uno de los estados más ricos, Zulia. Para algunos, ese gobierno significó la mediatización; para el interesado, la posibilidad minimalista de trabajar hacia el futuro. Interesante es que, en la fotografía que reproduce a Arias Cárdenas en la época del golpe fracasado, otro militar lo acompaña: Hugo Chávez. No Arias Cárdenas, sino Chávez alcanzaría el poder político, es decir la presidencia, con enorme apoyo popular, pocos años después de que este documental fuese concluido. Pero allí está: la cámara no miente. La historia sigue, los guerrilleros quedaron atrás. Venezuela es un país impredecible.

EL DOCUMENTAL «FORENSE»

Una vertiente del documental se dedicó a restaurar la historia, señalé al comienzo de este ensayo. Dentro de esa vertiente, varios documentaron la búsqueda de los hijos. Es decir, de la vida. Otros registraron el hallazgo de restos humanos. Llamo a estos últimos documentales forenses. Dos ejemplos excelentes: en Argentina, *Tierra de Avella-*

neda (Daniele Incalcaterra, 1995); en Chile, *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998).

El subtítulo de *Tierra de Avellaneda* es: «A la búsqueda de desaparecidos en Argentina.» Ese subtítulo habla del horror de su tema, las imágenes completan su significado. *Tierra de Avellaneda* es una película forense, y algunos de sus protagonistas lo son. Sin embargo, lo más interesante de este film es que, cuidadoso de no ser ni un documental periodístico ni de denuncia política, y de no transitar por los derroteros del documental clásico, termina encontrando una forma imprevisible a medio camino entre el documental-documento y el docudrama en que se recrea un hecho real. La película parte de una voluntad humanista y política: combatir el olvido en torno a los desaparecidos, promover la memoria obstinada bajo una forma más: el cine-síntesis.

Incalcaterra desecha por completo el posible relato de la *voice over*, y sin embargo, la ausencia de un relato expreso no indica objetividad: una película en torno al tema de los desaparecidos posee un innegable *élan* político, aunque sea en el subtexto (o subimagen). Más aún: de varios epígrafes sucesivos, el que relaciona la época ateniense con el presente argentino es clave: «En el año 403 a.C. en Atenas, después de una larga guerra civil, los demócratas suceden a los oligarcas en el gobierno del país. Proclaman una amnistía y una reconciliación generales. Por decreto, cada ciudadano debe jurar olvidar las desgracias del período precedente», dice ese epígrafe. Incalcaterra no es uno de esos ciudadanos obedientes, y *Tierra de Avellaneda* es una ruptura del decreto simbólico del olvido.

Entre los actores fundamentales de esta búsqueda, el cineasta encuentra afortunadamente al Equipo Argentino de Antropología Forense, un grupo de médicos y antropólogos dedicados desde 1985 a la exhumación de cadáveres de desaparecidos y a la identificación de las víctimas. Sólo la muestra de las actividades de ese grupo justificaría el film, en su vertiente estrictamente documental, para un ejercicio típico del *Discovery Channel*. Sin embargo, la historia de las hermanas Manfil, sobrevivientes de la guerra sucia, y cuyos padres y hermanos fueron presuntamente ejecutados cuando ellas eran niñas y poco conscientes de la situación, da un ejemplo elocuente de esa búsqueda, y en su caso concluye con la identificación de los restos y la descripción forense de cómo fueron ejecutados a tiros (incluyendo al hermanito menor). Esta historia va desarrollándose lentamente, con la colaboración de las hermanas (ante todo Karina), y permite comprobar, una vez más, la importancia psicológica de encontrar los restos de los seres queridos para así iniciar su luto.

Un tercer personaje implausible a la vez que de enorme importancia, es el general Harguindeguy, quien fuera ministro del interior durante buena parte de la represión militar, y quien fue detenido durante un breve lapso, una vez reinstaurada la democracia. Harguindeguy es objeto de varias entrevistas, o de algún fragmento de declaraciones judiciales (material de archivo), y permite reconstruir el discurso fascistoide necesario para completar la historia. Para este militar, la guerra suponía el combate absoluto contra un enemigo palpable: la subversión. Los militares no hicieron otra cosa que «salvar» al país. Harguindeguy no encuentra contradicción en las atrocidades ejecutadas por los militares, ni siquiera cuando declara ante una comisión investigadora de las Cámaras, que a su cargo tenía la misión de atender las solicitudes de informes sobre desaparecidos realizadas por sus familiares, y que de unas cinco mil solicitudes el gobierno jamás hubiera *encontrado* a nadie... La entrevista final, a él y a su esposa, podría considerarse una comedia grotesca, cuando ambos expresan sus deseos de pasar la vejez tranquilos en la cordillera (según él lo quiere) o junto al mar (como lo desea ella). Aspiraciones humanas y comprensibles, hasta compartibles quizás por muchos espectadores, si el film no pasara de inmediato a exhibir los esqueletos destrozado por las balas militares, y los sobrevivientes debatiéndose en la pobreza, sin posibilidad de vivir ni en el mar ni en la montaña.

El médico forense dice en una secuencia, que «los huesos tienen una historia que contar». Los participantes en este film, también, y *Tierra de Avellaneda* crea el espacio para que esos relatos encuentren su dimensión y su significación, sin necesidad de añadirles literatura, énfasis o sobreescritura.

El hallazgo de los restos es fundamental en muchos sentidos. De ahí que el título del mediodrama de Caiozzi sea en sí mismo doloroso: *Fernando ha vuelto* (1998) alude al regreso de sus restos.

El 20 de abril de 1998 se acabaron de identificar los restos de Fernando Olivares, su esposa Agave Díaz lo reconoce, las doctoras forense y de antropología explican el proceso de análisis, y se filma este documental. El tema parece sencillo, pero no lo es. Está centrado en uno de muchos casos, pero cada uno es singular e irrepetible porque del mismo modo fue la vida de la persona asesinada. Silvio Caiozzi realiza en *Fernando ha vuelto* un documento estremecedor por el dolor de la pérdida humana, como lo había hecho Patricio Guzmán en *Chile, la memoria obstinada* con algunos parientes de desaparecidos (el ejemplo más nítido es Carmen Vivanco, quien también aparece en algunas secuencias finales de esta película). Pone el índice de la cámara en una

llaga abierta que ninguna ley de «punto final» o de «amnistía» —ninguna política de «concertación» tampoco—, podrían borrar. Como una de las doctoras dice en una secuencia, los crímenes de lesa humanidad, la tortura gratuita y salvaje, la muerte caprichosa e impune no prescribe. Si los aparatos de justicia no funcionan para castigar a los culpables, al menos es necesario que exista sobre ellos y sus crímenes un discurso abierto. En este caso, el del documental.

La sociedad chilena, que ha funcionado con lentitud en este despertar a la democracia, encontró sin embargo en el cine un vehículo activo, y este ejemplo de documental, por un cineasta ya probado en los gajes de la ficción, se convierte en ejemplo de deber cívico y de cine necesario. En varios breves capítulos («El reconocimiento», «La espera», «El retorno», «El adiós») indicativos de una cuidadosa estructura narrativa, la película pasa con sobriedad de la mostración y descripción de los restos (óseos) de la víctima, a la expresión luctuosa de dolor de sus allegados (ante todo la esposa, la madre, el hijo, los hermanos, la cuñada). La cámara documental no miente. Sea al acompañar con la imagen la descripción forense que la Dra. Patricia Hernández hace de los orificios de bala en el cráneo, o de los huesos costillares fracturados uno a uno; sea al exhibir el dolor de la pérdida en la madre Juana Mori, afectada por dos crisis de apoplejía; sea al capturar la tristeza del hijo que toca suavemente su guitarra, el cine construye una narración compleja de imágenes visuales y sonoras, de palabras y sentidos, que no se agota en una dialéctica de «víctima» y «acusación», «crimen» y castigo». Si algo deja en claro esta admirable película es lo que está dicho en palabras de las científicas Dra. Isabel Rebeco y Dra. Patricia Hernández, pero también en el lenguaje propio del cine: un «desaparecido» regresa al mundo de los vivos, si no a vivir él por sí mismo, a vivir en el recuerdo y el afecto de sus familiares y amigos.

LOS «NUESTROS»

Dentro de esta recuperación, revisión, re-territorialización del mapa humano y político que faltaba (y sigue construyéndose), existe una variante del rescate. Es la que se hace respecto a ciertas figuras del ámbito de la cultura (literatura, historietas, cine) desaparecidas y asesinadas por la dictadura. El gran periodista y escritor Rodolfo Walsh (*Operación Walsh*, 2001, de Gustavo E. Gordillo) es una de esas figuras. Dramaturgo (*La granada*), narrador (*Irlandeses detrás de un gato*), investigador periodístico (*Operación masacre, ¿Quién mató a Rosendo*), en 1976

dirigió una «Carta abierta» a la Junta Militar y poco después fue secuestrado y asesinado. Héctor Oesterheld (*H.G.O.*, 1999, de Víctor Baylo y Daniel Stefanello) es el mundialmente famoso argumentista de tiras cómicas, autor de *El Eternauta*. Desaparecido y asesinado, el 24 de abril de 1977, del mismo modo que sus cuatro hijas³. Raymundo Gleyzer (*Raymundo*, 2002, de Ernesto Ardito y Virna Molina) fue el cineasta fundador del Cine de la Base, el mayor esfuerzo democratizador del cine, y un documentalista de fuerte instinto social y político (*La tierra quema*, 1964, *Ocurrido en Hualfín*, 1971, *Los traidores*, 1972, *México. La Revolución congelada*, 1973). Fue desaparecido y asesinado. Giannoni (*Jorge Giannoni, NN, ése soy yo*, 2000, de Gabriela Jaime), otro cineasta de izquierda, murió de un ataque cardíaco en plena calle. Todos ellos fueron objeto de diferentes documentales que apuntan a rescatar sus figuras como las de aquellos que conjuntaron la responsabilidad personal como ciudadanos y el uso político del ámbito del arte.

Raymundo Gleyzer (1941-1976) realizó algunas películas importantes en la línea del cine social y político de los años sesenta y comienzos de los setenta. El rescate que se ha comenzado a hacer de su figura con la reedición de sus películas en video, un notable libro de Fernando Martín Peña⁴ y este documental, busca reafirmar la función política del cineasta en una época histórica convulsionada de América Latina, a la vez que denunciar la atrocidad de su desaparición a los 35 años de edad.

Lo interesante en este documental es la actitud mostrativa y no demostrativa, reconstructora y no constructora de un texto estético-político (así deberíamos a esta altura considerar tanto la vida como la obra de Gleyzer), que parte de sus autores como la voluntad de trazar un retrato y no la de resucitar la polémica o el debate en torno a sus ideas. Estos debates existen, pero surgirán del mismo retrato (del «texto» Gleyzer) en vez de hacerlo desde el énfasis subrayado o debilitado por manos ajenas. De ahí que el único texto en off le pertenezca a Gleyzer, a veces de manera directa (una entrevista con Peter Schumann en francés), otras levemente indirecta (textos escritos por Gleyzer o entrevistas publicadas y aquí en la voz de su hijo Diego), aparte del testimonio de cineastas que conocieron a Gleyzer y en alguna etapa trabajaron con él. (Y en otras etapas se distanciaron de él.)

³ Cruces, interrelaciones entre documentales: éste se refiere a Oesterheld, mientras en (b) *Historias cotidianas* de Andrés Habegger, uno de los personajes es el nieto de Oesterheld, cuyos padres fueron desaparecidos, al igual que el abuelo.

⁴ Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

El documental de Ardito y Molina no puede menos que recoger en el retrato las actitudes radicales de Gleyzer quien, desde la misma izquierda, defendía sus ideas hasta la ruptura con sus mejores amigos. Por ejemplo, mientras algunos radicalizaban el peronismo evolucionándolo hacia la militancia guerrillera, para Gleyzer el peronismo era una forma del fascismo. Pero el retrato no es sólo político. En las imágenes personales, Gleyzer aparece como un padre feliz. Donde es difícil calibrarlo es en sus relaciones con los demás; hacia el final de su vida se separó de Juana Sapire, su esposa; su gran amigo entonces fue Jorge Denti, en cuya casa y no en la propia dormía cuando se sentía perseguido. Los entrevistados intervienen aquí en la elaboración colectiva del retrato, dando testimonio antes que valoración. Hay fragmentos ilustrativos de sus películas. Los testimonios mayores son de sus mayores amigos —Nerio Barberis, Humberto Ríos, Jorge Denti, Dolly Pussy, Nemesio Juárez—, de su madre Sara Aijen, de Juana Sapire. De esos recuerdos hilados admirablemente en el conjunto por Ardito y Molina surge un cineasta que trazó un camino. El activismo político-filmico de Gleyzer (por ejemplo al fundar el Grupo Cine de la Base, una propuesta inusual de un cine social e ideológicamente transformador que era necesario discutir en las fábricas y sindicatos obreros sin esperar a que el público llegara a las salas) inspirará más tarde al cine *piquetero* aparecido en los noventa.

EL DOCUMENTAL DE INVESTIGACIÓN

La recuperación de figuras fue importante, pero no la modalidad prevaleciente en el documental de los noventa. Complementa a las otras y establece un distingo entre los desaparecidos famosos y los anónimos. Algunos de los mejores documentales se realizaron sobre los segundos. La primera modalidad es más cercana al retrato, cuyo sentido es perfilar una personalidad. La segunda puso a veces el énfasis en el carácter representativo de las víctimas, y otras en lo que la investigación misma descubría del sistema siniestro de la represión. En este sentido, comenzó a generarse un tipo de documental que no dudo en denominar «walshiano» —aunque no se nombre ni cite expresamente a Rodolfo Walsh—, porque tiene todas las características del soberbio trabajo de investigación periodística que éste desarrolló.

Walsh fue una *rara avis* del periodismo. Ejemplificó un modelo de periodista que investiga y comprueba versiones diferentes, se documenta y establece y crea sus propios documentos, y en definitiva saca

a luz secretos político-policiales, como lo hizo en una serie de notas sobre «el caso Satanowsky» y más tarde sobre la «Operación Masacre», entre otros casos. En todos, la investigación entrañaba riesgo personal, y en algún momento Walsh debió pasar a la clandestinidad.

Los documentales de investigación a que me estoy refiriendo aquí van desde el ya mencionado *Por esos ojos*, al no menos excelente *Juan: como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987). Y otros que, sin desarrollar una investigación original propiamente dicha, reúnen datos y testimonios para dar al espectador una versión completa sobre la desaparición de sus personajes —como lo hace María Pilotti en 1977, *Casa tomada*, historia del secuestro, la desaparición y asesinato de un matrimonio de invidentes en la ciudad de Rosario, Argentina.

El tema enlaza los desaparecidos con el del botín de guerra. Curioso es que en *Juan: como si nada hubiera sucedido*, un documental extenso (dos horas y media), y que se adelantó a esta temática en el género, se hubiera dedicado a investigar al único desaparecido de la ciudad de Bariloche (ciudad turística argentina de la provincia de Río Negro). Esta obra es notable en varios sentidos: fue pionera en el documental de investigación; fusionó realidad con ficción (inventó a un investigador que lleva a cabo el film como un *alter ego* del director); estableció la «*entrevista en emboscada*» como estrategia; y, en su origen, se trató de un proyecto de estudio para la escuela de cine de Munich, Alemania, donde Echeverría estudiaba.

El narrador Esteban Burch y sus motivos⁵ se presentan desde el comienzo. Se propone averiguar causas y circunstancias de la desaparición de un joven de su ciudad natal, Juan Marcos Herman, en julio de 1977. Esteban tiene entonces 22 años, conduce un programa radial, es crítico musical y nunca conoció a Herman. Sus amigos le advierten: «Es un tema tabú. No te metas. Puede resultar peligroso». En efecto, incursionar en cuarteles y escuelas militares, lugares en que se ejerció la tortura, y ante todo entrevistar a *militares*, implicaba riesgos. Pese a las advertencias, Esteban (y el equipo de la película) avanzan paso a paso, sin tregua, munidos de preguntas que perforan como barrenas el sólido silencio de la complicidad militar.

⁵ Vuelvo a señalar que Burch funciona como un *alter ego* del director Carlos Echeverría, y sin embargo la investigación —que es la película misma a medida que se desarrolla— acaba involucrándolo también a él, con lo cual se establece un pacto peculiar de simbiosis entre «actor» y personaje. Además, una de las últimas entrevistas con militares se realiza en ausencia de Burch (éste simplemente no se encontraba presente y la entrevista debía hacerse de todos modos), con lo cual la película entra en contradicción consigo misma, ya que su narrador-investigador desaparece del plano sin que exista una explicación.

La película parte de las fuentes primarias y más confiables de la investigación: la familia. Es Juan Herman —el padre— quien articula el relato del momento del secuestro, la invasión de la casa por seis individuos de identidad oculta tras pasamontañas y un soldado; la madre entretanto calla. (Hacia el final, una entrevista con la madre permite aquilatar la reacción específica de quienes han interiorizado el dolor y viven con él de manera permanente). Al relato del padre le continúan otros que van articulando el momento del origen: Teófilo Moana, amigo de la familia, cuenta todos sus esfuerzos de averiguación, y su relato es un ejemplo de la muralla de mentiras y falsas cortesías y esperanzas que las autoridades militares manejaban con los familiares y amigos de las víctimas para cubrir los hechos. Otro de los entrevistados, Eduardo, había sido amigo de Juan desde la infancia, y en el momento del secuestro se encontraba cumpliendo el servicio militar como conscripto. Más adelante, Eduardo es confrontado a la sospecha de que pudo haber denunciado a su amigo.

Mediante varios dispositivos, desde el uso de las fotos fijas a la reconstrucción memoriosa de sus amigos (ante todo César Miguel, quien había convivido con Juan Marcos Herman), la película intenta hacer un perfil del joven como para llegar a entender qué peligrosidad podía haber tenido para quienes lo secuestraron. La pregunta explícita es: «¿[Fue Juan] Víctima de una equivocación o [era] un subversivo, un soñador?». Hasta donde puede reconstruirse la biografía del joven, desde que en 1973 se traslada a Buenos Aires para estudiar Derecho, hasta 1977 cuando regresa a su casa para unas breves vacaciones y es entonces desaparecido, sólo es posible entender que se trataba, como muchos otros, de un joven inquieto, que conocía las Villas Miseria y tenía «una postura reivindicativa de los derechos del pueblo» (indica su padre), y que pertenecía a la Juventud Peronista (cuenta Eduardo). Nada de ello lo convertía en subversivo, y aun si lo hubiese sido, *criminal* fue la acción de sus secuestradores y asesinos.

En segunda instancia, el documental se emprende como registro de una investigación. El equipo engaña a sus entrevistados aprovechando la debilidad egocéntrica de los mismos. Cuando les solicitan entrevistas, esconden sus verdaderos motivos y no mencionan a Herman. Una vez ante las cámaras, esos entrevistados advierten la *emboscada* en que han caído y se sorprenden ante preguntas que jamás hubiesen deseado. No hay confesiones, sino, una y otra vez, resbalones dialécticos causados por la sorpresa ante la situación, y la mala conciencia. Las entrevistas con el teniente Zárraga, el general de brigada retirado Castelli y el comandante Barberis son documentos tan insólitos

como fascinantes, porque todos ellos apelan mecánicamente a la defensa de la *desmemoria*, así como, en algún caso, a la reacción de enojo (ante todo Castelli) al advertir que las entrevistas son emboscadas. Así el documental se convierte en ejemplo de *escrache* filmico.

La secuencia de entrevista con el comandante Barberis (que incluye el momento anterior en que le solicitan una entrevista privada, durante un acto público y social) configura un *escrache* perfecto cuando, frente a cámara y con el entrevistado aún desconociendo el «tema» del diálogo (él debe suponer que se trata de la industria turística), se le pide como formalidad que se identifique, incluyendo su historial profesional. Su caso resulta ilustrativo de la corrupción de influencias que se produjo durante la dictadura y después. Porque Barberis, como otros hábiles operadores, consiguió pasar de la función militar a la política —llegó a ser jerarca municipal de Bariloche— y más tarde entró al negocio empresarial turístico. Con este ejemplo —uno entre muchos otros— el documental ilustra los contubernios entre el sector empresarial y la dictadura. Contubernio, asociación, complicidad, fuese cual fuese la malla de intereses que vinculaban lo empresarial a lo militar, las pruebas quedan abiertas para el juicio moral actual y del futuro. No sólo los empresarios nunca mostraron solidaridad con el doctor Herman por la desaparición de su hijo, sino que abrían sus negocios a los militares que, como Videla, también tomaban sus vacaciones en la región, o, como Barberis, se convertían en socios de sus empresas.

La secuencia de la visita a Fernando Zárraga, jefe de Inteligencia durante la desaparición de Herman, es otro ejemplo de un cine que, a la par de investigar, se convierte en evento. La entrevista es un evento por la manera en que se frustra. Al conocer el tema sobre el que lo interrogan, el militar se muestra sorprendido en su buena fe y utiliza todos los mecanismos de la retórica para negarse a contestar y a la vez justificar su negativa ante la cámara. Cada una de sus frases lo hunde más, ofendido al pasar del placer de ser *entrevistado* a la humillación de ser *interrogado*. En éstas y otras secuencias, el documental consigue ejercer la ironía, es decir, invertir los papeles históricos gracias al poder de la imagen y a la poderosa influencia desarmante de la cámara. Frente a la presencia de la cámara y de un hábil entrevistador —como sin duda lo es Burch—, estos individuos otrora poderosos (y siempre impunes) se encuentran en una situación que jamás hubieran imaginado: interrogados, cuestionados, por individuos que unos pocos años atrás hubieran podido ser sus víctimas indefensas ante su poder.

De estas secuencias, la más notable ocurre dentro de una escuela militar del Regimiento Patricios. El documental hace dos preámbulos

necesarios. Incluye la entrevista con Miguel Ángel D'Agostino, único testigo que asegura haber visto a Herman y hablado con él en un campo de concentración. E incluye el diálogo con una vecina de la familia Herman, quien durante años ocultó el hecho de haber reconocido a uno de los secuestradores, el entonces joven capitán Miguel Isturi. Una década más tarde, el equipo de filmación consigue entrar en la Escuela Militar y entrevistar al mayor Miguel Isturi. Con el recurso de la *cámara oculta* inician la entrevista hasta que el mayor descubre el tema, finge ignorar todo incluyendo el nombre de Herman y finaliza amenazando a los cineastas con no dejarlos marcharse si no le abandonan allí sus casetes grabados. Aunque el documental no explica cómo consiguieron al menos esconder y llevarse las imágenes robadas, lo cierto es que ellas quedan, si no como confesión de complicidad en el crimen, al menos como prueba de la vívida necesidad de los militares por escabullir las evidencias de su participación en las desapariciones.

El documental culmina con la noticia de las leyes de «punto final», el discurso del presidente Alfonsín de clausurar el pasado y la absolución de Astiz, un militar incriminado en numerosos crímenes que en realidad involucraban a todo el aparato militar. La inclusión de una canción por Mercedes Sosa («¿Será posible el sur?»), de una reflexión de Ernesto Sábato (quien encabezó la comisión oficial para investigar los crímenes de la dictadura), y de las imágenes de Esteban mientras desde la banda sonora medita y reflexiona sobre la indiferencia histórica de su ciudad, concluyen un documental que forzosamente, a la vez, queda abierto. En la reflexión final, Esteban dice que la justicia «no dio con ninguno» de los sospechosos, y «yo di con todos». Revela así la función del documental «según» Carlos Echeverría: el cine como ejercicio investigativo en la línea de Rodolfo Walsh, quien dotó a sus diversas investigaciones sindicales-políticas de suma brillantez literaria, probando que el periodismo no tiene que ser «grado cero» en tanto producto artístico. *Juan: como si nada hubiera sucedido* es un equivalente de los libros y las campañas de Walsh —en la órbita del cine.

MARGINALIDAD SOCIAL, CULPA POLÍTICA

La marginalidad social fue desde los años sesenta un tópico de denuncia política. Ante todo en países como Uruguay, que representaban el *welfare state*, o Argentina, Colombia y Chile, que a su condición democrática unían la cercanía de la Iglesia Católica al Poder Ejecutivo y en consecuencia podían considerarse (no lo fueron) «democracias

compasivas». La inmensa y paralizante deuda externa que hizo crisis en los países latinoamericanos en los años ochenta permitió subrayar los niveles abusivos de corrupción económico-política. Las condiciones de vida de los sectores más pobres se consignaron de inmediato, resultado de las políticas demagógicas y equivocadas de los gobiernos civiles y militares.

Acaso el país más representativo en este sentido fue Brasil, por la pobreza y la violencia social endémicas en las favelas de Río de Janeiro y los cordones miserables de São Paulo. Aunque el tema no era nuevo, una serie de talentosos documentalistas lo afrontaron recientemente.

Notícias de uma guerra particular (1999) de João Moreira Salles y Kátia Lund, sobre los morros violentos de Río de Janeiro; *Ônibus 174* (2002), de Jose Padilha, sobre un hecho policial filmado *in situ* y mientras ocurría; *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebas* (2000) de Paulo Caldas y Marcelo Luna, sobre dos extremos de la pobreza —el delincuente y el artista—; *Santo Forte* (2000) de Eduardo Coutinho, sobre las creencias religiosas de la favela Vila Parque da Cidade, de Río de Janeiro; *A Margem da Imagem* (2002) de Evaldo Mocarzel, sobre los *homeless* de São Paulo: estos largometrajes constituyen un puñado de documentales brillantes por su dominio de la expresión cinematográfica, la originalidad de sus enfoques y la calidad de sus nuevas miradas. A éstos habría que añadir el espectacular documental sobre la prisión de Carandiru, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004) de Paulo Sacramento, que desde el punto de vista de la no-ficción compite muy bien con la película argumental de Héctor Babenco, *Carandiru* (2003). Y *No olho do furação* de Toni Venturi y Renato Tapajós, una apasionante visita al pasado clandestino de un grupo de militantes, a partir de su presente cotidiano.

Me detengo en dos de ellos: *Notícias de uma guerra particular* y *Ônibus 174*.

Notícias de uma Guerra Particular se divide en capítulos titulados «O policial», «O traficante», «O morador», «O início», «O combate», «A repressão», «As armas», «A desorganização», «O caos» y «Cansaço». Intenta y consigue organizar y ordenar su material pese a haber sido filmado sin un guión previo, ni una agenda política o social. El material recogido en la favela del morro Santa Marta fue tan rico que permitió estructurar un relato precisamente porque no tiene fin. Si algún sentido puede buscársele al tema, al problema de la violencia y a la narración de este documental, es que se trata de situaciones de improbable solución. De ahí que, buscando cierta equidistancia, Lund y

Moreira Salles establezcan un lugar de participación para cada uno de los «protagonistas», ante todo la policía, los traficantes y los habitantes de la favela. Luego pasa a la narración explicativa, ante todo apelando al análisis del escritor Paulo Lins (autor, asimismo, de *Cidade de Deus/Ciudad de Dios* otro notable film sobre la violencia en ciertas zonas de Río de Janeiro), y llegando necesariamente a una conclusión escéptica.

Al comienzo, con tomas de noticiario, se cuenta la requisita de doscientos kilos de cocaína y su incineración. De triunfos así está empedrado el camino político de una lucha en que las autoridades necesitan demostrar avances y progreso. El documental quiere ir más allá de esos simples hechos, para palpar de primera fuente cómo se desenvuelve esa «guerra particular» y aquilatar hasta qué punto las requisas sensoriales (o sensacionalistas), como la indicada, implican de algún modo la supresión del delito y la violencia. La inmersión de esta *Notícias...* en la favela y su propia investigación permiten un sano escepticismo, partiendo del hecho de que la violencia cobra una vida cada media hora. En todos estos años, si algo ha sucedido en Río de Janeiro, es que la guerra se ha recrudecido.

La filmación de los traficantes (cuya identidad se protege mediante el *blurring* o pixelación de sus rostros, cuando esos mismos rostros no están protegidos por máscaras pasamontañas) es de un enorme valor porque intenta explicar desde dentro una violencia que desde afuera podría interpretarse simplista y erróneamente. Lo que la película recoge es el testimonio de varios participantes de diversas edades, algunos en plena infancia, aunque ya son conocedores perfectos de las armas y sus características. Así surgen ante la cámara Adriano (29 años), Francisco, rapero de 16 años, Lico (13 años), Carlinhos (16 años), entre otros. De parte de los habitantes, el testimonio queda en labios de Janete y Adão. Es interesante el juicio que éstos hacen sobre la violencia policial y las expectativas vitales de los jóvenes de la favela: «Los jóvenes tienen un espíritu suicida. Quieren defender a la comunidad de la represión policial». Aunque Adão señala: «son como fieras feroces, no tienen [ninguna] visión política». La territorialidad de la favela es uno de los aspectos fundamentales de la «guerra», ya que el lugar se ha convertido en un gueto al cual sólo con violencia (e invadiendo) se puede entrar a menos que se pertenezca a él. La organización de ese gueto puede llegar a ser terrorista, cuando determinado grupo lo controla y los habitantes deben recogerse cada día en sus casas, como tras toque de queda.

Paulo Lins ofrece la información, hasta cierto punto sociológica, para afincar el problema del crimen organizado con una genealogía y

un desarrollo histórico. Los orígenes sociales son ante todo producto de la pobreza, pero la política (como el golpe de 1964) también tuvo impacto, como cualquier política de gobierno que se atreviera a darle visibilidad no al tema del tráfico de drogas sino al más comprehensivo de la desigualdad social. El documental recurre brevemente a la historia y brevemente, también, a las instituciones como el Instituto Padre Severino, para detención de jóvenes, o la Escuela João Luis Alves para menores hasta los 12 años. En todo caso estas visitas institucionales, si algo muestran, es la ayuda humanitaria y a la vez la insuficiencia ante una «orfandad» social de inmensa gravitación social.

El punto más fuerte del documental reside, paradójicamente, en los testimonios y análisis de dos policías: Hélio Luz, jefe de policía de Río de Janeiro, y el capitán Rodrigo Pimentel, participante en la lucha directa. Ante todo este último comprueba una de las verdades del documental: la necesidad de encontrar un testimonio especial, extraordinario e inesperado. Sucede en este caso no sólo porque las reflexiones de Pimentel exceden el marco habitual de la institución policíaca, y se encuadran en una honestidad tan radical como no se espera de ninguna declaración oficial o institucional. Si esto sucede en las diversas participaciones del personaje en el documental (y que han sido distribuidas en el mismo de un modo apropiado y eficaz) es por un fenómeno también inusual: la capacidad de ir fundiendo lo social con lo personal, el policía como función y el individuo dentro de esa función. Ese doble juego entre lo objetivo y lo subjetivo crean a un verdadero personaje legítimo y creíble, que infunde legitimidad y credibilidad al documental mismo.

Desde su posición de policía de combate, Pimentel se refiere a las insuficiencias y deficiencias de la institución, por ejemplo, la falta de entrenamiento de los cuadros policiales, la ausencia de una verdadera estrategia social (amén de la simplemente represiva). Es el mismo Pimentel quien da testimonio sobre el desgaste psicológico que una «guerra sin final» tiene sobre sus represores. En varios momentos el juicio sobre la lucha contra el tráfico es desesperanzador: «Una guerra sin fin», «No se resuelve nada», «No veo soluciones, no hay luz al fondo del túnel». También Pimentel reflexiona sobre el costo familiar. Al comienzo señala las características de esta «guerra» y lo adecuado de llamarla así: «Estoy participando en una guerra. Y vuelvo a casa cada día. Ésa es la única diferencia». Al final se habla del cansancio. El coste cotidiano es la indiferencia y el *cansancio*. Cuando el policía vuelve a su casa, cada noche, «ya nadie pregunta cómo fue su día». Es el resultado de la cotidianidad sin futuro a la vista. Una guerra que «nunca va a tener fin».

La equidistancia nombrada antes vuelve a encontrarse en una secuencia de entierro. El documental registra el cortejo fúnebre por la muerte de un policía, en un cementerio de la ciudad. En otro, el de un adolescente traficante. Son las bajas de una guerra particular, y en ese paralelismo *Notícias* da cuenta de un final que no tiene tampoco conclusión en la muerte. Por eso, una de las imágenes más potentes de la película es textual y visual. Sobre la pantalla blanca aparece el nombre de un muerto. Le sigue otro. De repente la pantalla se va poblando de nombres verdaderos hasta oscurecerla por completo.

A raíz de este documental, el capitán Rodrigo Pimentel fue sancionado por sus superiores y su carrera policial llegó a su fin, al renunciar a ella. En cuanto al cineasta João Moreira Salles, fue acusado jurídicamente de complicidad con la delincuencia, debido al dinero que le había entregado al traficante Marcinho VP para que escribiera un libro. (Su caso es similar al del uruguayo Mario Handler, director del documental *Aparte*, 2003, cuando algunas autoridades pretendieron acusarlo legalmente de darles dinero a los niños detenidos en un Centro de jóvenes delincuentes. Tanto en Río como en Montevideo parecía más importante castigar a los cineastas que mejorar las condiciones de vida y de justicia de los marginales).

Por su lado, José Padilha realiza, en *Ônibus 174*, un documental muy peculiar porque la mayor parte de su metraje fue filmado por la televisión durante las horas que duró un secuestro de ómnibus y pasajeros por un marginal. Padilha filmó de manera especial algunas entrevistas (obviamente posteriores) con los secuestrados, pero la carga documental y dramática, incluyendo el terrible desenlace del episodio son aquí manejados en un montaje de habilidad extrema. La concepción global y la síntesis narrativa de este film lo alejan decididamente del reportaje televisivo así como de la reproducción del docudrama, aunque los materiales del reportaje (lo que fue la filmación en tiempo real) existen y son el magma del cual salió uno de los films más poderosos del cine brasileño de esta década.

El 12 de julio del 2000 sucede algo inesperado en la vida cotidiana de Río de Janeiro. Un marginal secuestra un autobús en la zona del Jardín Botánico, y bajo la amenaza de matar a los pasajeros mantiene durante cinco horas a sus rehenes en el peligro y el suspenso absoluto. La policía rodea el autobús, los equipos especiales (SWAT) llegan para negociar con el secuestrador, y se supone que las autoridades policiales consultan constantemente, durante ese tiempo, con sus jefes políticos. La televisión ha llegado también al lugar y el secuestro se realiza, durante todo ese resto de tiempo, ante los ojos de los televidentes. Acaso

temerosos de ese gran testigo que es la cámara de televisión (desde tierra y desde helicópteros), la policía no actúa. Otra explicación para su inacción es la incompetencia. Nadie sabrá explicarlo fehacientemente.

Como miles de espectadores, esa mañana, medio día y tarde, José Padilha tiene la oportunidad de observar atónito el espectáculo que la televisión les ofrece en vivo a los espectadores. Tiempo después, advirtiendo el potencial que esa situación tiene para hacer una película a la vez intensa e iluminadora sobre el Brasil contemporáneo, Padilha decide construir *Ônibus 174*. Podría decirse «filmar» en vez de «construir», de no haberse contado con el material de base. De ahí que la película sea extraordinaria no por la filmación misma (que sí lo es) sino por cómo se la maneja para darle al hecho desnudo un significado. Padilha y su equipo investigan no sólo el hecho en sí, sino también los antecedentes de la situación y del marginal, y construye la película con valiosísimos materiales de composición, como son los testimonios de los secuestrados supervivientes.

De modo que la película simultáneamente muestra, con la dramaticidad del registro en vivo, el secuestro y las amenazas del personaje —ya entonces identificado como Sandro Nascimento— y en paralelo los testimonios de sus secuestrados y el análisis de un sociólogo, una asistente social, un profesor universitario, amén de otro material insólitamente recuperado (la filmación de los niños de la calle, años antes, entre los cuales se encuentra el mismo Sandro). El conjunto de materiales se conjuga brillantemente para darle un sentido al episodio que aparenta no tenerlo. A diferencia de otras situaciones comparables (como la que exhibe *Dog Day Afternoon/Tarde de perros* de Sydney Lumet, 1975), el acto de violencia de Sandro no parece tener ningún objetivo, y lo que exige a la policía, mediante la amenaza de matar a tiros a todos los ocupantes, es algo imposible de obtener: más armas y explosivos.

En la contextualización social del personaje y de la situación, la interpretación es que los marginales constituyen la población «invisible» de Río de Janeiro —desechados por el resto de la sociedad, sin familia, sin techo, sin alimentos ni educación, conviven con el resto de una sociedad que ha optado por no verlos para poder convivir en la misma ciudad. El desprecio y el prejuicio hacia los miserables forma una actitud de fascismo y de violencia y este documental precisamente lo ilustra en el desenlace. No se trata de la violencia «simbólica» social, sino de la convicción ciudadana de que a esa población no sólo es preciso invisibilizarla sino destruirla por completo. Cuando Sandro repite una y otra vez, asomado a la ventana del ómnibus, que eso «no es una pe-

lícula», sabe a la vez que las cámaras lo enfocan y que de repente se ha hecho visible para miles de espectadores. Descubre la visibilidad a través de la violencia como la única puerta de salida y conciente de que le va a resultar muy difícil, tal vez imposible, salir de esa situación vivo.

Fascinante resulta el uso de múltiples puntos de vista paralelos. Durante algunas secuencias vemos a Sandro sosteniendo a una joven mientras le apunta con el revólver a la cabeza; en una secuencia paralela, esa misma joven cuenta lo que sintió y lo que pensó en cada momento dentro del ómnibus. Incluso se produce el síndrome de Estocolmo cuando la reacción de los secuestrados, a la par que deben fingir (y padecer a la vez) la angustia, de algún modo adoptan el punto de vista del agresor. En última instancia Sandro parece querer demostrar su peligrosidad y exige de sus víctimas una suerte de actuación. En un instante le dispara un balazo a otra joven, (a propósito) sin hierla, y todos en el ómnibus gritan pidiendo ayuda inmediata para que la víctima no muera desangrada. Es apariencia, no realidad, y tampoco resulta claro el objetivo de esa puesta en escena espontánea y que va más allá de una situación de histeria contagiosa y de asombro por la inacción de la policía.

La recuperación de materiales filmicos sobre los «niños de la calle» se integra a propósito de una referencia explícita que Sandro hace dirigiéndose a la policía. Les recuerda las víctimas de la Iglesia de la Candelaria en julio de 1993, cuando durante una *razzia* nocturna equipos parapoliciales asesinaron a mansalva a los niños y jóvenes que dormían en el lugar. El trauma se revela entonces social, y en Sandro ese trauma se une al personal tal como lo narran quienes lo conocieron: huérfano de padre, vio morir a su madre asesinada, eligió la calle antes que vivir con otros parientes, fue encarcelado por diversos delitos en una prisión fétida e inhumana (que la película recorre y muestra), y en algún momento adoptó a una señora como madre, y vivió con ella. Los diferentes testimonios en torno a Sandro lo muestran como un niño y luego un joven tranquilo aunque traumatizado por las circunstancias, que sin encontrar la mínima posibilidad de futuro en una sociedad que lo invisibilizaba, eligió entre otras cosas la droga (el pegamento, la cocaína) y el robo para abastecerse de drogas o alimentos.

El documental alcanza una condición compleja de visión social al incluyendo testimonios diferentes —a su vez complejos y contradictorios— sobre el individuo, sin olvidar su inserción en la sociedad. Como pocos documentales, *Ómnibus 174* consigue asociar lo social y lo colectivo, a la vez que emplea el *drama* de una situación límite, con toda su carga de suspense y con la sospecha de un sangriento desenlace final.

El relato en paralelo de la situación de secuestro y de los testimonios (incluido el muy constructivo pero a la postre frustrado de un profesor de *capoeira*, que alguna vez conoció a este mismo grupo de chicos de la calle y por un tiempo los acercó a la universidad y a actividades artísticas normales) le permite al espectador ampliar la densidad de su mirada, superando la reacción inmediata de odio social que episodios como éste generan.

La situación se resuelve de manera inesperada. Con la misma gratitud con que había secuestrado al ómnibus, Sandro baja de él llevando a una de sus rehenes. La escena que sigue, en cámara lenta, es un casi interminable relato de la torpeza policial y de un drama que culmina en tragedia. El policía que se acerca a Sandro para dispararle yerra el tiro y hiere a la joven; un balazo de Sandro acaba por matarla. La multitud de curiosos rompe el cerco policial y corre hacia la escena, dispuesta a linchar al delincuente. En un aparente esfuerzo por salvarlo de esa violencia la policía lo empuja a empujones a una camioneta y esa camioneta parte. Sandro muere por asfixia. El documental se cierra con los dos entierros, de dos víctimas, y con la vuelta a la cotidianidad, que incluye la invisibilidad de los pobres, que son cada vez más numerosos en un Brasil que no encuentra soluciones.

Uruguay se despertó al tema de la marginalidad en 2003 gracias a un cineasta de los sesenta: Mario Handler (nacido en Uruguay, exiliado en Venezuela durante los setenta y los ochenta). En los sesenta, Handler realizó algunos documentales que hoy podrían considerarse clásicos: *Carlos* (1965), *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce, liberarse* (1970). Sin embargo, durante su larga estancia en Venezuela no encontró oportunidades para volver a filmar con igual pasión por el cine y la denuncia social y política. Regresó al Uruguay en los noventa y realizó un largometraje documental, *Aparte* (2003), que causó, sin proponérselo, un enorme escándalo intelectual, social y político sin precedentes en el país, y que, también sin proponérselo, catapultó su película a ser uno de los mayores éxitos de público en la historia del cine uruguayo.

El «caso *Aparte*», con violentas diatribas de parte de algunos críticos de cine, una investigación parlamentaria y la intervención del poder judicial, podría interpretarse como las consecuencias de la mala conciencia de un país ciego a los problemas de miseria de su entorno, al que un día un cineasta despierta y le muestra a aquellos sujetos despreciados e invisibles que conviven en la capital pero la buena sociedad los considera «aparte».

¿Por qué *Aparte* es importante y una contribución al género documental? En la forma y estilo, Handler mismo se apartó de las prácticas



Aparte (Mario Handler, 2003).

del cine-reportaje y de la modalidad subjetiva de muchos documentales actuales. Tomó pie e inspiración en su propio film *Carlos*, el modelo más cercano dentro de su filmografía, para acometer una aventura diferente y arriesgada: retratar la realidad desconocida de dos familias marginales, siguiendo a algunos personajes dentro y fuera de la prisión. Si bien las autoridades judiciales le facilitaron el acceso a los centros de detención de menores, Handler no las elogia en ningún momento como instituciones (a diferencia de Luis Buñuel en *Los olvidados*, 1950): él se atuvo a su tema, y su tema son los personajes y sus circunstancias.

En principio, su procedimiento era sencillo pero en realidad resultaba difícil de cumplir, e incluso con riesgo físico (que aún finalizado el documental, siguió siendo real) ya que algunos de los personajes son personas violentas y de reacciones inesperadas. En una de las escenas más impactantes y perturbadoras en el centro de detención, un joven cuenta (y gesticula imitando los movimientos) cómo mató a otro de diecisiete puñaladas, mientras juega a los naipes con sus amigos. De inmediato, otro de los jugadores se declara asesino. Aunque todo el film fue autorizado por sus protagonistas, la confesión de delitos por meno-



Aparte (Mario Handler, 2003).

res de edad, ante cámara, instala al espectador y al film en esa zona gris de ambigüedad, por la cual el cine como exposición podría convertirse de hecho en un testigo de cargo. Asimismo, aunque el cineasta se impuso como límites no filmar delitos (éstos le fueron ofrecidos y él los rechazó para evitar todo riesgo de complicidad), otras escenas impactantes en el centro de detención de menores se acercan a este tema, como cuando los jóvenes muestran su práctica de cortarse (ante todo los brazos) y lo hacen ante la cámara.

Lo más importante de *Aparte* no está en esas escenas (inevitables, por otra parte, si se quiere conocer la realidad) sino en el estilo total del film y su actitud de dejar que cada personaje se narre y muestre como es. De manera que no hay narrador ni confesiones ante la cámara, ni respuestas a preguntas elididas. Así como para hacer *Carlos*, Handler convivió durante más de un año con el vagabundo del título, para *Aparte* convivió con una serie de personas dedicándoles mucho tiempo, una vez aceptado por ellas el proyecto de introducirse en sus vidas y en sus casas para registrar su cotidianidad. La película sigue ante todo a tres: Nano y su hermana Carina, y por otro lado a Milka, una madre

soltera. Cuando termina el film, el espectador puede decir que conoce a cada uno de sus personajes, porque ellos se abrieron al film no en palabras sino en hechos.

Carina es personaje central y el documental la sigue en su hogar, en sus correrías nocturnas (se prostituye ante el consentimiento y alienato de su madre), en sus fiestas e incluso en sus momentos de vulnerabilidad emocional. En términos de cine es un personaje extraordinario. En términos humanos es una víctima de la marginalidad social. Algo similar sucede con Milka y su bebé. Milka es una joven de carácter fuerte e intolerante. Vive del requeche (buscar cosas útiles en la basura), y mantiene peleas ásperas con su compañero, incluido un momento en que lo expulsa a empujones de su modesta casa porque no quiere que él fume en el mismo lugar donde duerme su hija, mostrando así, indirectamente, un rasgo de protección maternal y de conciencia sobre la salud que no resulta habitual en ese (como en ningún otro) medio social.

Handler es el responsable de toda la fotografía salvo en una secuencia. Quiso experimentar entregando al menos seis cámaras a diferentes personajes. Sólo tres le fueron devueltas, y de lo filmado por otros, *Aparte* incluye sólo una secuencia. Es la inocentemente erótica de Carina en su dormitorio filmada por su novio del momento. A este gesto experimental se le añade otro: la reacción emocional de Carina y sus familiares al ver una película uruguaya de argumento basada en un caso famoso de prostitución internacional (*En la puta vida*, Beatriz Flores Silva, 2002). Dichas reacciones incluyen la expresa «proyección» psicológica que hacen Carina y su madre al comentar el tema.

Un film no se juzga por su proyecto sino por sus resultados, aunque éstos muchas veces dependan del primero. En *Aparte*, Handler logró una obra redonda y madura, cuyas opciones estéticas están afianzadas por un oficio y un instinto filmico admirables. Como suele suceder en el documental, éste cuenta una historia. La mirada es la del cineasta, pero los personajes son quienes van produciendo sus vidas para la cámara. No es el *cinéma-verité* de los sesenta, ni un ejercicio etnográfico. Handler fue al punto cero de la filmación, se propuso olvidar toda teoría y se dejó llevar por la intuición del instante. Sin entrar al Dogma 95 ni a ningún otro, filmó casi unipersonalmente, sin iluminación especial, sin otra música que la incidental. La mirada de este veterano del cine logró así renovarse.

Otro veterano de los años setenta continuó en estos tiempos realizando sin pausa un cine cuyo propósito político y social es ayudar a visualizar a los invisibles: campesinos e indígenas. En este caso es la co-

lombiana Marta Rodríguez, quien comenzó con *Chircales* en 1971 y desarrolló una obra documental sólida e importante, de gran significación social, con una decena de títulos. El más reciente (*Una casa sola se vence*, 2004) es el más adecuado para mostrar el drama de los desplazados, en este caso a través de la historia de una mujer de las comunidades negras. Marta Rodríguez ha visto en persona y a través del objetivo de sus cámaras la triste realidad de su país devorado por la guerra, y dividido territorialmente por los diversos grupos de la guerrilla (dos distintas), los paramilitares, el narcotráfico y el gobierno. Sin embargo, otros países con problemas sociales, económicos y políticos, como México, no han encontrado cineastas con la misma dedicación que Marta Rodríguez respecto a su realidad. En México, el levantamiento rebelde de Chiapas en 1994 despertó una gran atención e interés mundiales, pero sus cineastas han estado remisos. Hay una serie de materiales sobre Chiapas, pero son más periodísticos, al estilo del reportaje filmico, que de verdadero documentalismo.

Después de los documentales etnográficos (como los de Nicolás Echevarría, entre ellos *María Sabina*, 1979) o etnográficos-políticos como *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc, incluyendo esa *rara avis* sobre la infame cárcel de la Ciudad de México que fue *Lecumberri* (1976) de Arturo Ripstein, es difícil encontrar ejemplos mayores de cine político y social en el cine documental que siguió. Algunas películas, como las notables *Recuerdos* (Marcela Arteaga, 2003), sobre el drama de la inmigración motivada por las guerras, y *La pasión de María Elena* (Mercedes Moncada, 2003), sobre la tragedia maternal de una joven campesina tarahumara, denotan un gran talento en sus realizadoras, y permiten desear una abundancia mayor y sostenida sobre esta modalidad del cine.

El asunto más dramático de los años noventa es resultado de la combinación de los dos temas recién anotados: la emigración y la pobreza. Esos dos problemas se relacionan en un tercero: la frontera con los Estados Unidos y la creciente implantación de maquiladoras —para explotar la mano de obra barata— del lado mexicano. Durante diez años, la desaparición de cientos de jóvenes trabajadoras, y los hallazgos de decenas de cadáveres en los desiertos norteros cercanos a la Ciudad Juárez, demostró que el gobierno nacional y el local seguían con los ojos cerrados a este trágico fenómeno relacionado con la pobreza, el narcotráfico y la desidia política. (Pese a las promesas de investigación ni el enigma de los asesinatos ni el problema de la pobreza han sido solucionados.) Fue una mexicana residente en California, Lourdes Portillo, quien realizó en 2001 el documental de investigación más serio e



La pasión de María Elena (Mercedes Moncada, 2003).

importante: *Señorita extraviada*. Portillo ya había dedicado un documental al asesinato célebre de una mujer, la cantante de Tex-Mex Selena (*Ofrenda: A Home Movie for Selena*, 1999) y realizado un estupendo documental familiar y subjetivo en *El diablo nunca duerme* (1994), pero fue *Señorita extraviada*, tal vez por lo estremecedor de su tema, su obra más difundida.

¿Quiénes son las víctimas? ¿Cuántas? ¿Quiénes son los asesinos? ¿Por qué estas muertes sin pausa? ¿Por qué son mujeres? ¿Por qué jóvenes y pobres? ¿Hasta cuándo? Muchas son las preguntas que el caso de las llamadas «muertas de Juárez» ha despertado durante una década en el imaginario mexicano y estadounidense. Como se trata de un fenómeno local y de frontera ha ido tomando cuerpo muy lentamente entre las noticias de la crónica roja, como si, entre tantos otros problemas de México, éste fuera sólo uno más, *aparte*, prácticamente invisible y olvidable. Sin embargo, a partir de comienzos de los años noventa, una cantidad mayúscula y aún indeterminada de víctimas —entre trescientas y cuatrocientas mujeres jóvenes—, y en algunos casos, con características físicas parecidas, el problema se mostró urgente, inevitable. Ninguna película norteamericana de los géneros del «thriller» y del cine «gore» compiten en lo monstruoso con estos casos reales. En vez de restringirlas a la página policial, o a servir de ejemplos

en las revistas sensacionalistas como *Casos de Alarma*, las muertas de Juárez forman parte —o deberían hacerlo— de esa nueva categoría del derecho internacional: los crímenes contra la humanidad. Porque son crímenes aberrantes que van más allá del asesinato pasional, del abuso marital, del odio racial o cualesquiera otra categoría de las que abundan en las cortes judiciales.

Las «muertas de Juárez» saltaron de la crónica roja a la nacional. Revistas de análisis político y social como *Proceso* han cubierto el caso periodísticamente, una y otra vez. Se han publicado libros. En el año 2001, tras dieciocho meses de filmación en Ciudad Juárez, Lourdes Portillo terminó *Señorita extraviada*, superando muchos momentos de riesgo personal. Así como en 1986 Portillo había realizado un documental sobre Las Madres de Plaza de Mayo, tocando allí el tema de los desaparecidos argentinos, ahora tenía en su objetivo una situación nacional e internacional a la vez.

En *Señorita extraviada*, también, Portillo afinó sus recursos cinematográficos aunque el tema la aproximaba al reportaje, un poco más que sus películas anteriores.

En *El diablo nunca duerme*, Portillo se propuso reconstruir una historia de su familia; en *Señorita extraviada* no existió familia salvo, simbólica, la de la solidaridad. La frontera Estados Unidos-México es un depósito de inmigrantes, no una ciudad de conexiones familiares.

Aunque humanizó su película al incluir su propia voz en off, Lourdes Portillo realizó aquí un cine de investigación, como los ejemplos argentinos antes analizados. Quiso hundir las manos y la cámara en el misterio que rodea las desapariciones físicas de las jóvenes, así como en los hallazgos de los cadáveres en el desierto de Chihuahua. Pero no por ansia periodística. ¿Por qué, entonces? Tal vez, primero, porque se trata de mujeres invisibles a la historia; segundo, por indignación moral; tercero, porque este caso múltiple es también un signo definitorio de una situación nacional e internacional, especialmente cuando se lo vincula al narcotráfico en las puertas mismas de Estados Unidos, «el mayor mercado de consumo de drogas» en el mundo.

Su relato verbal comienza con estas palabras: «Vine a Juárez para presenciar el silencio y el misterio que rodea las muertes de cientos de mujeres.» Portillo inicia su viaje de búsqueda como si fuera Juan Preciado, pero en vez de buscar a Pedro Páramo en un mundo de «silencio» y «misterio», su objetivo son las víctimas, cientos de mujeres anónimas. De ahí que, en todo momento, su película nombre y retrate, insista en las humildes identidades de estas niñas y jovencitas que hasta ahora nadie nombraba: Olga Carrillo, Sagrario González, Silvia Arce,

Susana Blanco, Eréndira Ponce, Argelia Salazar, María Isabel Nava, María Elena Chávez... Éstos y muchos más nombres, así como sus fotografías, resultan inscripciones pero ya no en un panteón luctuoso sino en un film que, como se ha definido el testimonio, da «voz a quienes no la tienen». Ella da nombre y rostro a los fantasmas, a las desaparecidas. Las humaniza.

La otra parte de la investigación consiste en detectar a los culpables. El de Portillo no es el lazo flamígero con que capturar a los asesinos. Pero recoge la información más válida hasta el momento, la historia de las investigaciones realizadas, e interroga a los familiares de las desaparecidas, incluyendo a Soly Ponce, la fiscal especial cuya oficina fue inaugurada en 1996 a raíz de presiones y protestas para que se investigaran los crímenes. Ahora bien, esa investigación podría provocar la risa de no ser el tema tan trágico. Por momentos parece una mascarada carnavalesca. En 1995 las autoridades decidieron que habían encontrado al asesino, un egipcio que apenas habla español, llamado Sharif. Probablemente fue el mítico chivo expiatorio, porque desde que se lo guardó en la cárcel, las desapariciones y hallazgos de cadáveres continuaron. Tiempo después la policía detuvo a ocho pandilleros conocidos como «Los Rebeldes». La acusación consistió en que asesinaban a las jóvenes instigados y pagados desde la cárcel por Sharif. Los acusados lo negaron, pero por ser pandilleros carecían de credibilidad aunque dijeran la verdad.

Más tarde un criminólogo norteamericano, Robert Ressler, apareció en el cuadro, junto con la hipótesis hollywoodiana de un *serial killer* estadounidense que estaría cruzando la frontera periódicamente para asesinar. Nada se probó ni comprobó. Después, la policía aprehendió a un grupo de conductores de autobuses (quienes llevaban a las jóvenes trabajadoras de la maquila a sus casas, a altas horas de la noche). La acusación es la misma que se impuso a los pandilleros: trabajaban para Sharif. Uno confesó (bajo qué condiciones, es difícil imaginar) el secuestro y asesinato de alguna chica. Fueron a la cárcel. Las desapariciones continuaron. Luego agentes del FBI en común acuerdo con el gobierno de Chihuahua anunciaron la existencia de doscientos cadáveres enterrados en «narcofosas» y en haciendas presuntamente propiedad de narcotraficantes. Se inició el operativo y descubrieron ocho cadáveres. Nadie se refirió a las mujeres. Las muertas de Juárez siguieron siendo invisibles también para el FBI.

Quiénes son los culpables, se pregunta la película en un momento determinado: ¿Sharif, la policía, los rebeldes, los rutereros, los narcotraficantes? ¿Quién? Portillo señala que en el lapso de los 18 meses de la

filmación de su película, cincuenta jóvenes desaparecieron. La última parte del documental narra la historia personal de María de Jesús Talamantes: detenida junto con su marido por la policía municipal, primero una mujer policía intentó manosearla, después un policía la violó. María va narrando su experiencia (y la de su marido) en secuencias fragmentadas, pues Portillo intercala esta historia individual de una superviviente con otras instancias del documental, haciendo crecer gradualmente la historia en su complejidad. Primero la detención y la violación, luego la denuncia (los policías fueron detenidos pero nunca sentenciados, y luego quedaron libres), así como algunos aspectos de su relato en que María vinculó algunas desapariciones con la policía misma, pues, para atormentarla, le mostraban fotografías y ropas de las muertas. El largo testimonio de María de Jesús es valiente aunque no concluyente. Finalmente ella se marchó de Ciudad Juárez.

Las víctimas pertenecen al escalón más bajo de la sociedad. Jóvenes y niñas emigradas desde lejanos rincones de México y atraídas por la esperanza de trabajo en las maquiladoras. Una activista indica que en las maquiladoras se usan drogas y se toman fotos de las empleadas. Todo esto podría ser sospechoso, pero las maquiladoras son el proyecto mimado del gobierno mexicano, del Tratado de Libre Comercio, y en consecuencia resultan intocables, ajenas a cualquier intento de investigación. A su vez, la presión popular se despliega con marchas del silencio, o con organizaciones como «Voces Sin Eco» (disuelta posteriormente), pero a diferencia de los desaparecidos de Argentina —que pertenecían a la clase media y cuyos familiares contaban y cuentan con recursos para la denuncia y el activismo—, no existe en Juárez la base necesaria para entablar esa lucha, dentro de la sociedad civil. Mientras tanto, Juárez crece caóticamente y se llena de migrantes sin parientes, sin hogar constituido.

Las preguntas sin respuesta de Portillo sobre los culpables tienen sin duda respuestas parciales, que el documental no asienta explícitamente. El narcotráfico, junto con la complicidad o la inercia policiales y gubernamentales, tienen el más perfecto perfil de la culpabilidad física, ética, social y política. El narcotráfico domina la región y, a pocos pasos, Estados Unidos está ávido de sus drogas. Los de las muertas de Juárez no son crímenes milenaristas (aunque en parte pueden ser rituales del narcotráfico), ni producto de la imaginación de Hollywood. Son crímenes concretos y monstruosos propios de los costados abyectos de la modernidad en que vivimos. El documental de Portillo ayuda, si no a desenterrar o a revivir a las muertas, a que su triste historia no se entierre en el olvido y se continúen investigando los crímenes.

En los ejemplos referidos hasta aquí, el documental es una modalidad dedicada a rescatar y registrar la vida de los otros. Un documental social. Sin embargo, también el documental personal o subjetivo alcanzó una contemporaneidad sorpresiva en los años noventa y a comienzos de este siglo. En otro lado he intentado ver hasta qué punto, tanto en literatura como en cine, una nueva atmósfera milenarista, y hasta cierto punto apocalíptica, se relaciona con un generalizado sentido real y simbólico de orfandad⁶. De ahí, una Telemaquia latinoamericana que busca padres a diestra y siniestra. No se trata de aquel fin del mundo de finales del siglo XIX, pero hay algo de nueva ansiedad, de nueva o renovada búsqueda de identidad, a la que no ayuda, claro está, la desaparición de los padres.

En 1995, Ana Poliakov filmó un notable documental sobre linyeras (*¡Que vivan los crotos!*), canto anárquico a la libertad (la de transitar, moverse, viajar, no trabajar, simplemente vivir); cinco años más tarde realizó su primer largometraje, feliz combinación de dos escrituras de cine que parecen contraponerse o excluirse: documental y ficción. *La fe del volcán* tiene personajes/actores y una historia, lo cual la ubica en el rubro de las películas de ficción, pero se desarrolla sin escenografía preparada, usando las calles de Buenos Aires al modo del Neorealismo italiano y del documental clásico.

Más aún: se inicia de una manera documental autobiográfica refiriendo el proceso de depresión que llevó a la autora al intento de suicidio. Se refiere a ese intento no con la suya sino con la voz de su madre (o de quien actúa como su madre) describiendo a la cineasta con rasgos exteriores: después de haber sido una buena estudiante, una joven destinada al triunfo, fue víctima de «una depresión que no te dejaba estudiar, ni nada». La imagen expresada por la madre acaba por dar título a la película: parecía que «tenías un volcán dentro». Esa inspirada secuencia inicial coloca a este personaje en la opción de saltar «hacia afuera» o «hacia adentro». Impresionante y bello comienzo de documental subjetivo, posmoderno, y en el cual el documentalista comienza a ser el objeto de su propio análisis, dejando luego paso al

documental/ficción sobre dos personajes de la calle porteña: un afilador de cuchillos y tijeras cuarentón (Danilo) y una adolescente empleada de peluquería (Ana). La película cuenta el desarrollo de la amistad entre estos dos individuos solitarios y destinados a separarse en algún momento.

En una larga secuencia en que la cámara registra a Danilo simplemente avanzando sobre su bicicleta, éste murmura una serie de lemas como síntesis de su pasado: «Al enemigo, ni siquiera justicia. Los argentinos somos derechos y humanos. Que venga el Principito ése, que lo estamos esperando. ¿Quiénes son? Unas viejas locas que dan vueltas en la plaza... Nunca hubo desaparecidos...». En otra secuencia —anterior y complementaria— Ana le pregunta por su padre. Danilo lo va definiendo de maneras múltiples y en el fondo evasivas: fue pizzero, fue corredor de autos Fórmula Uno, fue jugador de fútbol en Racing, fue torturador. La verdad, le asegura después, es una de esas definiciones: que ella elija cuál (opción paradigmática de una concepción posmoderna, según la cual la verdad puede estar en cualquier parte).

La película se ilumina cada vez que Danilo y Ana aparecen juntos, hablan, discuten, o él se enoja porque ella sólo sabe preguntar. Ambos, junto con la cineasta, son ejemplos de una depresión que es también la de la Argentina del presente, aplastada por el desempleo y la falta de futuro. Ana pierde su trabajo, sencilla, brutalmente, el día en que por accidente llega tarde. Danilo trabaja por su cuenta con una bicicleta que, simbólicamente, al trabajar (para afilar los cuchillos) pedalea y no avanza. Ni Ana ni Danilo tienen futuro, y aunque Ana al final camina interminablemente (como los burgueses de Luis Buñuel en *Le charme discret de la bourgeoisie/El discreto encanto de la burguesía*, 1972), lo hace en el espacio vacío, al «margen», en el camino de los humildes. En esta actividad de avanzar sin moverse, o de moverse sin avanzar, hay un símbolo poderoso que la película trabaja con insistencia.

Otra problemática simbolizada es la de la identidad: cuando Ana visita a Danilo en su casa, éste (que le había confiado tener un amigo mellizo) se hace pasar por su hermano, y luego entra en el dormitorio para despertar a Danilo, se acuesta en la cama y se transforma en Danilo. En esa misma secuencia Ana, cuya tez es oscura y de rasgos indígenas, lleva una peluca rubia. (Lo cual nos remitiría a *Los rubios*, 2003, de Carri, donde abundan las pelucas rubias.) Nadie quiere ser quien es. O bien no saben quiénes son. O quieren ser otros.

Se ha dicho que *La fe del volcán* es una película difícil, y tal vez lo es, por qué no. Poliakov ha optado vigorosa, tenazmente, por un estilo que no ofrece fáciles concesiones. Por una parte, la introducción auto-

⁶ «Telémaco en América Latina: notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura», *Revista Iberoamericana*, Laura Poldasky (ed.), núm. 199, abril-junio de 2002, págs. 441-457.

biográfica a su película parece ajena, separada de sus otros personajes e historias, aunque podría entenderse que la recorre el mismo sentimiento de angustia sofocada y de depresión. Por otra, su estilo se basa en largas secuencias sin contenido dramático, al contrario, vacías de significado epidérmico y convencional, que si bien pueden fascinar también corren el riesgo de enajenar a espectadores mal habituados a un cine obvio, masticado y digerido. Fiel a su fe, Poliakov usa esas largas secuencias como una escritura que, como la de Proust en literatura o la de Michelangelo Antonioni y Andréi Tarkovski en cine, no son «fáciles» porque no se proponen entretener en primera instancia sino ayudar a extraer vivencias de la frustración en las imágenes cotidianas y vulgares.

La fe del volcán es un documental entrañable, personal. No menos puede decirse de *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, que es otra obra de introspección, obra que introduce un cambio de calidad en las transformaciones del documental latinoamericano. *Papá Iván* es uno de los mejores documentales que hoy puedan encontrarse en la línea del documental personal y político por su combinación de ambas temáticas. Roqué realiza este documental a partir de su formación en el CCC de México. Su origen personal es argentino, su residencia mexicana. Como muchos otros hijos de exiliados, María Inés Roqué se formó bajo dos banderas, bajo dos patrias, y en su caso la situación añade el hecho de ser hija de un famoso militante montonero muerto el 29 de mayo de 1977. Su documental es una búsqueda del padre y de su propia identidad. Como si se hiciera eco de aquel personaje del cuento de Juan Rulfo, «Diles que no me maten»: «Es muy difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta».

Sin citar a Rulfo (sería innecesario), María Inés Roqué deja claros sus propósitos desde la *voice over* de su documental, a partir de las primeras imágenes: «La mirada de tu padre te confirma, te hace, te construye... [sin ella] es como crecer a ciegas.» Y su búsqueda personal pasa por diferentes entrevistas (alguna de ellas de dramática confrontación) con su madre, un compañero de actividad de su padre, y su tío, así como diversos interlocutores que fueron fundamentales tanto en la vida como en la caída (la muerte) de «Papá Iván».

La estructura del documental es asombrosamente simple, su estilo rico, sus resultados de emoción legítima. Para la realizadora, hacer el documental fue un proceso de búsqueda y descubrimiento, para el espectador es un viaje de acompañamiento en ese mismo proceso. La diferencia está en la habilidad con que María Inés Roqué arma la historia una vez que ha llegado a su conclusión, y la manera cronológica en

que el espectador la recibe. Estilísticamente, el documental se organiza con los materiales a la mano, que son ante todo la carta del padre a sus dos hijos, las entrevistas ya mencionadas, una serie de fotografías de infancia, el texto confesional desde la banda sonora, y la filmación de algunas tomas entre las cuales una, reiterada, tiene un efecto simbólico e hipnótico: la cámara se mueve difusa, confusamente sobre árboles y maleza, sin enfocarlos apropiadamente. Representan el espíritu emotivo, conmovido de búsqueda que, en conjunción con una excelente banda sonora-musical, aproximan al espectador al elemento emocional de la búsqueda.

Y es que varios documentales en los años noventa se han dedicado a reconstruir la historia de las dos décadas anteriores y a traer a la vida a personajes caídos en la desigual lucha contra la dictadura y su represión. Lo nuevo en este caso es que, más que intentar reconstruir la figura pública de Julio Roqué, el militante, lo que hace María Inés Roqué es una búsqueda conflictiva personal, íntima, desmitificadora, en la que el testigo-espectador debe confrontar también su propio pudor ante un drama que se desenvuelve ante sus ojos y su sensibilidad. La voz permanentemente alterada, cortada por la emoción de Roqué es auténtica. Su relato verbal rezuma la emoción de una reconstrucción del padre que incluye su desmitificación para hallar, tras la piel del combatiente montonero valiente y arriesgado, a un hombre con debilidades personales en el ámbito de la pareja y la familia.

Desde el comienzo, la carta del padre que parece haber dado origen al documental, y la cual se lee completa a lo largo del film, toma recaudo sobre la ambigüedad de las decisiones personales. «Papá Iván» les escribe a sus hijos: «Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo. Porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho. Y porque no aparecí a verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicado la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas.»

La entrevista con Azucena Rodríguez —la madre—, trae a escena el conflicto íntimo y el familiar. Y es que su relación con su compañero, unidos desde el inicio por metas educativas y políticas comunes (ambos eran maestros), comienza a quebrarse debido al tema de la violencia. Dice la madre: «Tu padre era un hombre muy seguro en sí mismo. Sintiendo siempre que él no se equivocaba. Y esas cosas tienen costos grandes, también.» La carta del padre funciona aquí como un diálogo doble —directamente, con sus hijos; indirectamente, con su ex-mujer. La carta quiere explicar que su esposa tiene una limitación

«constitucional» (así la llama) para aceptar el paso a la clandestinidad y el uso de la violencia como respuesta revolucionaria. La aludida lo confirma en la entrevista, aunque ella no califique su rechazo. Ese elemento —y probablemente otros también— determina a cierta altura la separación. Lo doloroso (cuando la madre lo relata) es haber confirmado entonces que su esposo tenía ya otra compañera (con quien habría tenido otro hijo) en la clandestinidad. El tema daría paso —aunque la cineasta solamente lo esboza— al problema de las actitudes ético-sexuales, la relación eros-política que ha quedado en general relegada en los análisis histórico-políticos. Lo que más importa aquí es la reacción de la hija, quien debe luchar contra la idea del abandono de su padre, y a la que se suma el abandono de su madre. (Otra vez Rulfo, *Pedro Páramo*, Dolores y Juan Preciado...). ¿La carta del padre subsana este conflicto? ¿Lo disuelve? No.

Al comienzo, Roqué alude al peso o responsabilidad que tiene el ser reconocida como «la hija de un héroe». «Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto. Porque me pasé la vida en México —y las veces que fui a Argentina— conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe.» En esa combinación de lo subjetivo y lo objetivo, de lo íntimo y aquello que puede comunicarse, existe un núcleo irreductible. Un límite que el espectador debe respetar y entender. Lo indica la cineasta: «Yo vivo como con la presión de decirle a los otros lo que me pasa con esto. Y finalmente hay algo como muy mío con mi papá. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más.» En *Papá Iván* late continuamente ese doble movimiento entre lo comunicable y lo incommunicable, entre lo compartible y lo incompatible, entre la memoria como tumba del pasado y el recordar como un padecer continuo:

No tengo nada de él. No tengo una tumba. No existe el cuerpo. No tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creí que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta [de] que no lo es. Que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles. [...] Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días... Y parece que no puedo...

La otra parte del documental es más objetiva y se dedica a investigar cómo cayó su padre, si es cierto o no que fue delatado por compañeros, cuál fue su final. Tanto o más importante (y dramático) en términos del documental mismo, hasta cierto punto al margen del drama subjetivo de la cineasta, son esas secuencias de entrevistas con Héctor Vasallo, «El Tío», en cuya casa se refugiaba Roqué al momento de su

muerte (y de quien algunos sospechan alguna suerte de delación), Miguel Ángel Lauretta, ex-FAR y montonero (de quien también se sospecha delación), con comentarios laterales de Miguel Bonasso, quien no tiene empacho alguno en acusar a Lauretta. Una vez explayados los relatos de Vasallo y Lauretta como una especie de reconstrucción de los momentos finales de Roqué, María Inés enfrenta a Lauretta con los rumores sobre su carácter delator. El documental alcanza entonces un momento delicado y sutil de dramatismo. Un momento que deja en suspenso muchos temas sobre la guerrilla y sus consecuencias. Y sobre las heridas profundas que permanecen hasta hoy.

Papá Iván es un documental importante en muchos sentidos. Uno es la problematización de la historia y sus héroes. Otro es la implícita formulación de un modelo de búsqueda personal (en el cine documental) que es también —o puede ser— colectiva. En cuanto a la revisión del período, cada uno de los testigos cumple en diferentes estilos al aportar elementos del rompecabezas: desde el testimonio anecdótico y humano de Bournichon, «El Oráculo», al testimonio personal, casi en carne viva, de la madre, o los relatos y testimonios de ex-montoneros que saben que están hablándole *a la hija de Roqué, y al mismo tiempo a una cámara*. *Papá Iván* es un testimonio más allá de su género. No sólo testimonia sobre los hechos, también sobre las *hablas* distintas y distinguibles de la reconstrucción, incluyendo la de la cineasta. En este sentido, pocos documentales han cumplido, tanto como éste, de ser un cine a la vez narrativo, profundo, complejo y conmovedor.

En 2000, Andrés Habegger recoge seis historias de seis jóvenes hijos de desaparecidos en un documental bien realizado a la vez que importante, porque pone sobre el tapete un cambio del punto de vista (como lo estaban haciendo, por su lado, Roqué y Carri). Su película se titula (*b*) *Historias cotidianas*⁷ (estrenada en 2001). Esos seis personajes testimonian para la cámara de Habegger sobre lo que ha significado para ellos la desaparición de sus padres. No se trata, claro, de la muerte natural y dolorosa de los progenitores, que en términos generales los seres humanos padecen y honran con la memoria. Aquí, como la película determina desde el comienzo, el contexto es el de la dictadura argentina iniciada con el golpe militar el 24 de marzo de 1976 y acabada (por la derrota en la guerra de las Malvinas) en 1983. Para reprimir todo asomo de resistencia, la «principal metodología utilizada» en la época fue la «desaparición forzada de personas», y en este caso las

⁷ No se trata de un error. El título incluye la hache entre paréntesis inicial.

Historias cotidianas que se nombran desde el título son las «de seis hijos de personas desaparecidas durante ese periodo».

El tema se debía. Más aún, y mejor, el enfoque y el resultado de estas historias cumplen acomodando el tema a la realidad cotidiana del presente, no a la reconstrucción del pasado ni a lo que uno de los jóvenes categoriza como «el enganche melancólico». (*h*) *Historias cotidianas* funciona en el documental político-social como una punta de lanza paralela a la que en la ficción entregó Marco Bechis con *Figli [Hijos]*: después de poner el acento en la labor admirable de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, era hora de preguntarse qué había sucedido en la cotidianidad y en el activismo con los hijos de desaparecidos. Algunos de ellos (una de los seis, en este caso) forma parte del movimiento H.I.J.O.S., pero la película no es nada institucional, al contrario, quiere contar sus historias desde la base, desde la vida real de cada uno.

Los seis jóvenes —Úrsula Méndez, 31 años; Cristian Czainik, 31 años; Florencia Gemetro, 24 años; Claudio Novoa (Manuel Gonçalves Granada), 24 años; Victoria Ginzberg, 25 años; Martín Mórtola Oesterheld, 26 años— tuvieron formación y oficios diferentes, desde el teatrero y titiritero hasta la periodista de *Página 12*, y no necesariamente se conocen entre sí; es la película la que los une y alterna, con inusitado dinamismo en el relato (una buena edición) y una puesta en escena sensible de sus declaraciones y narraciones. En efecto, en vez de las habituales cabezas parlantes del documental-reportaje, (*h*) *Historias cotidianas* sigue a estos personajes en sus propias vidas y en su búsqueda de identidad, en sus cultos precisos respecto a sus fantasmas existenciales y psicológicos. No sorprende que algunos coincidan en indicar que padecen y han padecido durante años de «sueños reiterativos» relacionados con sus padres. O de fantasías sobre la escena del secuestro, que son fantasías correspondientes a sus jovencísimas edades (Gemetro, por ejemplo, tenía un año y medio cuando desaparecieron a su padre). Así como hay aspectos comunes (el genocidio colectiviza las experiencias individuales) son diferentes las maneras de hacer el duelo o de llevar el luto interior. En la mayoría, su padre, su madre (a veces ambos progenitores) desaparecieron y sus cuerpos no fueron recuperados; en el de Florencia Gemetro, su padre estuvo desaparecido durante tres meses y luego apareció su cadáver. La diferencia es importante porque la desaparición impide el duelo natural (aunque dramático y hasta traumático) y el modo como cada uno maneja su propia vida en adelante.

Elementos de experiencia común: el intento mental de «formar la familia que no está» y de vivir acorde con ese imaginario. La despari-

ción de los padres no podía ser, en la infancia, tema cotidiano; la misma presión y represión social instigaba a fingir historias: los padres están de viaje, la niña vive con la abuela. Los jóvenes —cuando niños— se habituaron a esos relatos y los interiorizaron; podría decirse, dentro de lo anómalo de sus vidas, que también ellos desaparecieron para inventarse otra identidad aun cuando mantuvieran sus nombres originarios. De ahí que sus vidas sean en forma permanente una búsqueda de la identidad a la vez que un desarrollo natural biológico y humano. De ahí la expresión habitual de querer parecerse a su padre o madre, o la importancia que ese parecido tiene (en su caso mayor que lo habitual) en ellos. En el ejemplo de Claudio Novoa, el conflicto se duplica, ya que él fue adoptado y sólo tardíamente se supo otro. Más singular y azaroso, a la vez que anecdótico: Claudio visitaba a un músico al que admiraba, y sólo después supo que era su hermano biológico.

Aunque Andrés Habegger opta hábilmente por no incluir preguntas en el documental, los relatos de sus personajes denotan la orientación de preguntas, ya que la película se secciona en cuatro partes iconografiadas por la hache del título: «Huellas», «Hijos», «Historia», «Hoy». Estas son como secciones que organizan el material documental. A lo largo de esas secciones —que son a su vez temas— se intercalan películas de archivo, apropiaciones de noticieros o declaraciones públicas de los militares (como la infame del general Videla: «Mientras sea desaparecido no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido»), y ante todo, como indiqué antes, las distintas cotidianidades de cada uno. En el caso de Victoria Ginzberg, la película la acompaña a buscar el ángulo desde el cual se tomaron ciertas fotos de sus padres, en la Plaza San Martín. No hay duda de que las fotos funcionan (en casi todos) como las anclas del pasado y la familia, y acaso son lo único que les queda de ellos. Son todo y casi siempre, son insuficientes. Como dice Florencia Gemetro, las fotos no sustituyen la ausencia de una memoria táctil, de la piel, del pelo de su padre.

Un significado central de este documental es su perspectiva del pasado a partir de un presente diferente. La relación con los padres no es la de continuadores. Aunque en algún momento pensó en seguir la misma ruta, Cristian Czainik pronto advirtió que su destino consistía en vivir su propia vida. No son los mismos tiempos, señalan casi todos, significando, más explícitamente, que admiran a sus padres por la valentía de su compromiso político, pero una gran distancia los separa. Esto tiene que ver con una lúcida percepción de que la lucha armada fue una opción sesentista que no podría replicarse tres décadas más tarde. En este y otros sentidos, es interesante que cada uno sera cons-

ciente de tener, en el presente, más o menos la edad de sus padres en el momento en que éstos fueron desaparecidos y muertos. Esa conciencia propone una experiencia distinta, casi única, frente a la más común circunstancia de ver envejecer a sus progenitores.

Aún así, lo más interesante del documental está en la relación (psicológica, mental, emocional y existencial) de estos hijos con sus padres. No sólo no se sienten continuadores, sino que han debido luchar interiormente con sentimientos equívocos de amor y resentimiento. Úrsula dice con claridad respecto a su madre: «No la idealizo, ella también cometió sus errores. No la juzgo... Ella puso su corazón por algo y siguió hacia adelante... Eso va por encima de cualquier resentimiento o reclamo. Durante mucho tiempo le reclamé el abandono.» De ahí que su proceso interior no sólo sea del duelo (imposible) sino también de alejamiento. «Tardé mucho en encontrar mi lugar», dice Czainik. «Estoy intentando que ella sea el pasado», dice Úrsula.

En este sentido, estas historias coinciden con otros documentales en el esfuerzo de los sobrevivientes de justamente sobrevivir a la memoria de los sacrificados sin sacrificarse ellos mismos. Coincide con la clara opción de María Inés Roqué (*Papá Iván*): «yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto», o con ese grito de protesta de Albertina Carri (*Los rubios*) para indicarnos que su film no necesariamente debe ser sobre sus padres, sino sobre ella misma, la sobreviviente.

DOS DOCUMENTALES ACTUALES PONEN AL GÉNERO DE CABEZA: «ROCHA QUE VOA» Y «LOS RUBIOS»

En 2002, Eryk Rocha filmó *Rocha que voa* [*Roca que vuela*], título que evoca en su doble significado, a la piedra que vence a la gravedad y a su propio padre, Glauber Rocha. Eryk no vivió con su padre y su documental es una manera de recuperar una ausencia que debe de haberlo marcado desde su nacimiento hasta el presente. En 2003, Albertina Carri filmó *Los rubios*, y ella tampoco llegó a conocer bien a su padre. Intelectual respetado, militante, autor de libros (*Sindicatos y poder en la Argentina*, 1967; *Isidro Velázquez; formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968; *Poder imperialista y liberación nacional*, 1973), Roberto Carri fue secuestrado y desaparecido, junto con su esposa; en ese momento Albertina tenía cuatro años. Cuando Albertina y su equipo de filmación llegan al antiguo barrio en que vivía, dispuesta a preguntar a los vecinos algún recuerdo de sus padres, una vecina los recuerda como «los rubios». Nadie en la familia de Albertina era rubio, pero así se dice recordarlos.

Estas dos películas son extraordinarias por diversos motivos, pero uno que me interesa destacar aquí es el de la sensibilidad visual, estructural, cinemática con que ponen al género del documental de cabeza. Son dos documentales revolucionarios, si no en lo político, en la forma, la expresión, la poética. Una poética que le debe mucho a la televisión, a los video clips, a la noción de invención constante, acaso todo aquello que sus padres despreciaban por generarse en la televisión. Hay un corte generacional. Ambos recuerdan a sus padres desde diferentes lugares y tiempos.

Desde el inicio de *Rocha que voa*, Eryk enfrenta al espectador a una sucesión de imágenes de un singular dinamismo, al tiempo que también deforma otras, las esperables, las recibidas y canonizadas. Glauber fue el cineasta del sertón, del desierto. Eryk comienza con un cielo fotografiado con grano, difuso, y de inmediato explora el fondo del mar con innumerables peces vertiginosos. De Glauber quedan unas fotografías y unas cintas de audio. Eryk se concentra en el tiempo (1971) en que Glauber vivió en Cuba y explota dúctilmente ese *track* de audio en el que su padre reflexiona sobre el intelectual colonizado y la necesidad de un cine de des-colonización. Podríamos decir: ése era el tema, el *rollo* de Glauber. El de su hijo, sin palabras, es otro. Reconstituye al padre y a su época con una estética que Glauber no hubiese empleado. Montaje rápido, imágenes de crudo blanco y negro y mucho grano, desenfoques elaboradísimos, extremos *close-ups* y movimientos de cámara incesantes.

Para recordar a Glauber convoca a los viejos amigos sobrevivientes, de Cuba: Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Fernando Birri, Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea (de este último sólo en grabación de audio), pero en lugar de las convencionales cabezas parlantes, cada uno de los convocados son distorsionados, de-formados. Alfredo Guevara habla a través de una pantalla de televisor, García Espinosa aparece fuera de foco, mientras un abrupto *close-up* registra la mitad inferior de su cara, luego un ojo; de Birri, también, los anteojos y un ojo magnificado... Y es que Eryk los «ve» y nos los muestra de una manera diferente. Es como si a través de esas distorsiones pusiera una distancia entre los contemporáneos de su padre y el presente. El presente le pertenece, y en el presente otra es la estética.

Al comienzo de *Los rubios*, una actriz se presenta: «Soy Analía Couceyro y voy a representar a Albertina Carri en esta película.» Es inusual (brechtiano, godardiano) que un actor o actriz se presente como actor en la primera imagen de la película. Más extraño aún será luego encontrar a Albertina junto a Analía Couceyro en los mismos planos. Y avan-



Los rubios (Albertina Carri, 2003)

zando un paso más en lo insólito, advertir una hermosa secuencia en que Albertina Carri le explica a Couceyro cómo debe representarla, qué corregir de su parlamento.

Visualmente, *Los rubios* es, como *Rocha que voa*, una creación incesante de imágenes, y la cineasta apela a todos los recursos que cree apropiados: el dibujo, la entrevista, el lego infantil, la lectura de un libro de su padre en voz alta, incluyendo la lectura de una carta que el Instituto de Cinematografía le dirigió negando ayuda económica para el proyecto (más tarde lo respaldó). A algunos espectadores esta combinación veloz de dispositivos narrativos o dramáticos los confunde. Otros la aprecian como búsqueda de lenguaje. Pero aún hay más.

En una secuencia dedicada a relatar el secuestro de sus padres, Carri emplea los legos de plástico. De pronto los muñecos que representan a sus padres son secuestrados por extraterrestres. Desde una cierta perspectiva podría criticarse el modo lúdico de representar una escena tan brutal y de resultados trágicos como ésta. Algunos críticos han discrepado con el uso de juguetes para representar lo real (aunque el elogiado documentalista brasileño Jorge Furtado lo haya hecho más de una vez), ante todo en la secuencia de la desaparición de sus padres, califi-

cando ese uso como frívolo. Sin embargo, otra perspectiva es también válida: Albertina Carri ha puesto en juego visualmente su imaginario infantil, los modos en que la niña de 4 años mitificó los hechos. Después de todo, la película es sobre ella, la superviviente. Sobre el dolor de los sobrevivientes. Sobre las heridas que la desaparición de los padres dejan en los hijos, para siempre.

Y eso me recuerda precisamente cuando, en *Papá Iván*, María Inés Roqué explica uno de los motivos profundos de su documental. Cada vez que ella viajaba a Buenos Aires, era tratada como la «hija de un héroe». Su identidad era ésa, desprendida de ella misma. Ella no existía sino en la medida en que su padre era aún admirado por su ideología y su acción revolucionarias. En *Papá Iván*, María Inés Roqué intentó conjurar ese fantasma que le impide ser, del mismo modo que en *Los rubios*, Albertina Carri advierte que su documental no es sólo sobre sus padres sino sobre la ausencia, es decir, el efecto que esa desaparición causó en ella. Estos dos documentales no tratan tanto de personas muertas sino de personas vivas.

Otras secuencias de *Los rubios*, también han despertado sorpresa y hasta cierto punto, incompreensión. Por ejemplo, su final: en ese cierre, Valentina, su actriz, así como otros integrantes del equipo, se alejan de la cámara (y de los espectadores) por un camino, llevando todos pelucas rubias. ¿Nuevamente la parodia de cómo eran vistos? ¿U otra identidad rechazada? ¿O una simple frivolidad? Una posible lectura oblitera todas las anteriores, y es que Albertina, huérfana de familia, encuentra a los *stuyos* a través del cine. Esa es la familia simbólica, el equipo de la filmación, fenómeno tan frecuente como cuantas películas se filmen.

La recepción de este film ha sido un fenómeno interesante de observar. Contrario al largometraje de ficción de Carri, *No quiero volver a casa* (2001), que no despertó encendidos elogios ni rechazos, *Los rubios* dio pie a un ejercicio insólito en la crítica argentina: el elogio extremo. Véase:

- «*Los rubios* amplía el campo discursivo del cine político en la Argentina como ninguna película lo había hecho desde *La hora de los hornos*» (Diego Lerer, «La fábula de la deconstrucción», *Clarín*, 23 de octubre de 2003);
- «...[U]na de las películas más originales y radicalmente osadas que se hayan hecho en Argentina» (Sebastián Núñez, *Cinequanon*, octubre 27, 2003);
- «...[L]a lucidez de un discurso arriesgado que documenta sus circunstancias pasadas y presentes» (Armando d'Angelo, «Una mirada luminosa frente al horror», *Leedor.com*, s.f.);

- «*Los rubios* es de las mejores películas que director argentino alguno haya realizado jamás acerca de los crímenes perpetrados por los militares de esa misma nacionalidad» (María Iribarren, «*Los rubios*: proscripción encubierta», *El Acomodador de Cine*, s.f.);
- «[U]n film valiente, crudo, [y] también un film sobre el amor al cine» (Lorena Cancela, *Otrocampo*, 2003);
- «Ante todo, las cuatro palabras que ninguna crítica con buena leche se atreverá a cuestionar: *Los rubios* es un pelicolón. Sonará poco académico, pero es cierto» (Gabriel Val Bobillo, «Raíces negras, puntas florecidas», *Film On Line*, s.f.);
- [E]sta excelente película logra una brisa fresca y esperanzadora, una nueva forma [...] de mirar el pasado —y el presente mismo de su creación— adentrándose realmente en él, de una manera sincera y rigurosa, poderosa en ímpetu y verdad» (Agustín Mango, «*Los rubios*», «V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires», *La Pochoclera*, núm. 77, 11 de septiembre de 2003);
- «Admirable» (Hugo F. Sánchez, «*Los rubios*», *ibíd.*);
- «*Los rubios* es la confirmación [...] de que para Carri el cine es un problema a resolver, de que su osadía como realizadora proviene de una reflexión riquísima en sus consecuencias» (Javier Porta Fouz, *El Amante*, 01/08/2003);
- «[F]ilm provocador, audaz y a su vez pudoroso» (Ana Bianco, «Lo importante era contar la memoria subjetiva», *Página 12*, 25 de octubre de 2003);
- «[U]n film admirable» (Horacio Bernades, *Página/12*, 23 de octubre de 2003);
- «*Los rubios* aparece en el panorama nacional como una obra obligatoria: desafiante, inagotable, inenarrable... El secreto que guarda es el más simple ypreciado de todos: una insuperable sinceridad» (Fernanda Alarcón, «*Los rubios*», *Espacio Cine Independiente*, 05/11/2003);
- «La complejísima estructura de *Los rubios* se vuelve esclarecedora gracias a la conducción firme de la talentosa realizadora» (Fernando López, *La Nación*, 23 de octubre de 2003)⁸.

⁸ Aunque sin emplear adjetivos admirativos, la importancia concedida a *Los rubios* se advierte en el espacio y la complejidad del análisis que se le dedica. Véase Martín Kohan, «La apariencia celebrada», *Punto de vista*, núm. 78, abril de 2004, y Ana Amado, «*Los rubios*», *El Ojo que Piensa*, marzo de 2004.



Los rubios (Albertina Carri, 2003).

Un elemento más rodea la aparición de *Los rubios*. Su identificación. ¿Es un documental? ¿Es ficción? Interesa advertir cómo ha sido percibido desde fuera de sus circunstancias y contextos, por ejemplo en la crítica de cine de los Estados Unidos. En el *New York Times*, A. O. Scott apunta justamente a identificarla: «No es tanto un documental como una película de ficción sobre la filmación de un documental, o [es] tal vez un documental sobre la filmación de una película de ficción sobre la filmación de un documental»⁹.

Con un poco más de poesía, J. Hoberman la describe en *The Village Voice* como «poética sin pretensiones y estilizada casi por azar, aunque perversamente precisa. Reconstruir el pasado, parece sugerir Carri, es como intentar atrapar el agua de una corriente»¹⁰.

Y Ken Fox reconoce: «Es un nuevo y complejo acercamiento al hecho de registrar la memoria, y el resultado puede ser a veces demasiado teórico, demasiado personal y demasiado opaco, pero es una obra consistentemente desafiante, y por momentos agudamente emotiva»¹¹.

⁹ A. O. Scott, «Personally Political: Fallout From the “Dirty War”», *New York Times*, 7 de abril de 2004.

¹⁰ J. Hoberman, «Tracking Shot», *The Village Voice*, 7-13 de abril de 2004.

¹¹ Ken Fox, «Missing», *TV Guide*, 9 de abril de 2004.

Es preciso reconocer que pocos documentales como *Los rubios* han hecho exprimir más los cerebros críticos.

EL DOCUMENTAL PIQUETERO

Cierro este resumen prestando atención a una línea inusitada del documental actual: el *cine piquetero*.

Me referí antes al documental político producto del momento de re-democratización de los países sudamericanos, una práctica de recuperación histórica y de la memoria. Dije también, para contrastar esa época con lo que se hacía en los años sesenta, que el documental se había transformado de arma en instrumento. Debo ajustar esa distinción ahora porque a partir de 2001¹² ha surgido, en Argentina, el *cine piquetero*, que se propone como arma (de contra-información, de militancia) antes que como construcción artística o memoria.

La crisis económica de los noventa sufrida por la mayor parte de la población argentina a partir del cambio de siglo, provocó «puebladas», levantamientos populares que corrieron el riesgo de desembocar en el caos y, sin embargo, consiguieron concretarse en organizaciones de barrio y centros de trabajo con espíritu asambleístico. En la raíz de las protestas están los altos índices del desempleo, de modo que sus luchas no han sido por el poder político sino por fuentes de trabajo. Y los procedimientos de lucha que emplearon —y continúan empleando hasta hoy— es el corte de carreteras y calles, los cacerolazos, la ocupación de fábricas, el «escrache» y las manifestaciones públicas pacíficas aunque vociferantes. En su origen, el movimiento generó la atención de fotógrafos y cineastas. El «Colectivo Argentina Arde» se dispuso a exhibir todo este accionar que los medios de comunicación callaban o distorsionaban.

Surge así un cine piquetero, que Alejandro Ricagno —un buen conocedor del tema— prefiere llamar «cine sobre piqueteros»¹³, ya que esta práctica de cine —y ante todo videística— surge desde fuera del movimiento (aunque paulatinamente se integra con él). Diríamos que nace de una vertiente periodística (para generar la contrainformación),

¹² La historia del movimiento piquetero puede verse en Anibal Kohan, *¡A las calles! Una historia de los movimientos piqueteros y caceroleros de los '90 al 2002*, Buenos Aires, Colihue, 2002.

¹³ Alejandro Ricagno, «La vuelta de la revuelta», *Cinémas d'Amérique Latine*, número 11, Toulouse, 2003.

con intención político-educativa (para generar películas de distribución entre las organizaciones de base), o de denuncia, o de investigación sobre la realidad (una especie de etnografía urgente e inmediata). El cine piquetero o sobre piqueteros no tuvo ni tiene el tiempo de preparación y maduración de cualquier obra filmica, ni similares ambiciones, y por eso en muchos casos es simplemente crudo y panfletario. Su valor incuestionable radica en la captación de imágenes —que los medios tradicionales no se disponen a registrar o lo hacen desvirtuándolas— y los testimonios de los protagonistas (aquel principio de «dar voz a quienes no la tienen» que caracteriza el género del testimonio).

Retomando la distinción aludida, la película legítimamente piquetera sería *Compañero piquetero* (2002), experimento que surgió de entregar una cámara de video a un joven piquetero sin experiencia en audiovisual, dotándolo de la instrucción rudimentaria de encender y apagar la cámara. La tarea de los productores (Indymedia Video) consistió luego en montar lo grabado dejando en el film todos los defectos, accidentes e inconsistencias. Así, los desequilibrios de luz, diafragma, el pequeño accidente de olvidar detener la grabación, todo está incluido en pro de la autenticidad de la experiencia. Sería interesante calcular cuánto hubo de conversión del piquetero en cineasta pues es claro que hacer cine implica no sólo conocer el accionar de una grabadora de video, lo cual sería insuficiente sin intuición y talento. Aunque sea difícil asegurar que eso se cumpla acá, y que el «compañero piquetero» se haya convertido en un «compañero cineasta piquetero» (título con el que también se conoció este video), es posible comprobar la frescura de algunos de sus hallazgos visuales y un ingenio seguro en el comentario grabado simultáneamente. Una imagen encontrada por azar (por ejemplo, un par de camionetas policiales) genera un comentario del «cineasta piquetero», notablemente expresado en voz susurrante —como en secreto— a la misma cámara. La imagen genera así una producción de sentido: quien filma es a la vez un protagonista de la historia colectiva, y esa experiencia y pertenencia a un grupo le permite elaborar una reflexión espontánea e interesante. Estos hallazgos hacen extraordinario a este pequeño film de 14 minutos.

La acción piquetera provocó la creación de diferentes grupos de videístas, cuya acción en algunos casos fue más allá del cine, a constituirse en medios de comunicación (ante todo con el apoyo del internet). La designación *cine piquetero* comenzó a operar a partir de una muestra de videos que en Buenos Aires congregó a varios de esos grupos: Boedo Films, Ojo Obrero, Contraimagen, Cine Insurgente, Grupo Alavío, Adoquín Video). A pesar del tiempo transcurrido, casi todos mantie-

nen el activismo en torno a la problemática social, incluyendo Indymedia y Venteveovideo, pero en general su tarea —que no cuenta con apoyos financieros institucionales—, es múltiple y dividida en pequeños grupos.

El rasgo más acentuado de esta práctica documental es su condición colectiva. La ausencia de un autor o la presencia de determinados recursos crudos de filmación no se deben a su adscripción al Dogma 95 ni a ningún otro dogma, salvo la inspiración a veces explícita tomada de la Escuela de Santa Fe de los sesenta, y en particular la concepción de un «cine de la base» como la fundada por Raymundo Gleyzer. No hay que olvidar que *Tire dié* (1958), como muchas veces lo especificó Fernando Birri, fue un film coordinado por él y filmado por muchos. La mayor parte de los documentales piqueteros no están acreditados a alguien en particular, sino al colectivo que los produce.

Un singular ejemplo de cine piquetero se relaciona accidentalmente con un largometraje de ficción de Birri que en 1961 mezcló actores y una anécdota con una situación documental: *Los inundados*. Se titula del mismo modo: *Los inundados* (2003) y fue producida por Ojo Obrero. Aunque en 1961 y 2003 una vasta zona de la provincia de Santa Fe sufrió inundaciones, la tangencialidad de estas dos películas comienza por el hecho de que fueron dos ríos diferentes los causantes del desastre natural. Desastre natural pero ante todo responsabilidad del gobierno, como señala la película piquetera de 2003, encontrando así el ángulo político del tema, dado su énfasis en indicar sobre todo la inhabilidad tanto del gobierno provincial como del nacional para ayudar a los damnificados.

Una parte de los diálogos con las víctimas de las inundaciones tiene el efecto de describir la situación dentro del contexto de pobreza extrema de los habitantes. En gran medida han perdido hasta sus casas, arrasadas por el agua. Las imágenes podrían llegar a considerarse surrealistas en algunos testimonios: los damnificados duermen sobre el techo de sus viviendas, pero algunos cuentan que debieron ascender a techos *más altos* cuando sus casas quedaron por entero debajo del agua. Las víctimas son económicas a la segunda potencia: ya eran pobres y con las inundaciones han perdido lo poco que les quedaba.

Si la pobreza es de por sí un tema político, además de social, la película insiste en ello, recogiendo y amplificando las quejas de los damnificados. Por un lado, consideran que el gobierno provincial debió tener un sistema preventivo (la zona sufre crónicamente inundaciones), por otro, esperan asistencia de un gobierno remiso en ofrecerla o de hacerla efectiva una vez planificada. Aunque no se ofrecen cifras

de pérdidas económicas, ni una descripción numérica de edificios inhabitables, las imágenes resultan elocuentes. Otra es la elocuencia de la organización espontánea popular: cuando el gobierno se muestra indeciso, las organizaciones obreras se organizan y desde Buenos Aires planifican y ejecutan el traslado de víveres y enseres de uso cotidiano. El reportaje se precia de exhibir la respuesta popular (organizada por Ojo Obrero, entre otros grupos) como una alternativa de gobierno desde la base. En este sentido, el documental cumple dos funciones: denunciar al Estado y demostrarse como organización alternativa —algo así como un poder popular.

Otros documentales colectivos ofrecen buenos ejemplos de la militancia a la vez social, política y filmica. *Matanza* (2001, Grupo Documental 1 de Mayo) es una de las películas importantes del cine piquetero. A partir de unas declaraciones del ministro de economía Martínez de la Hoz, el documental se plantea como un desmentido que la realidad le hace a la demagogia. El tema fundamental de *Matanza* es la pobreza regional, y al inicio precisamente se señala cómo la gente de la villa se alimenta de gatos y culebras (noticia de periódicos sensacionalistas, pero también registrada en vivo). La película muestra los primeros cortes de carreteras (1997) como estrategia de lucha. En una secuencia final los propios obreros se definen como no-violentos pero justifican ciertas actitudes extremas (sus medidas de interrupción de la vida civil) como último dispositivo de protesta y de lucha.

El documental ubica su eje narrativo en la pareja de Ramón (originario de Entre Ríos) y su mujer Nuria, buscando humanizar a los personajes sociales a través de su singularidad. Ellos cuentan cómo se conocieron, cómo comenzaron a vivir juntos, se casaron (en Paraguay), y comenzaron a tener hijos (primero hijas, siempre en busca del varón). Ramón cuenta sus vicisitudes en busca de tierra donde construir su casa, y la desesperación de los sin tierra ilustra su anécdota de que perdían su lote de tierra apenas se distraían; lo dejaban deshabitado por un momento y otra familia ya estaba ocupándolo.

Alguna entrevista con profesionales (como el médico Oliveri) sirve de puntal para referirse a la desnutrición de los niños y los problemas genéricos sanitarios: «desnutrición, infecciones, parasitosis». Sin embargo no abunda la entrevista. Las voces son casi permanentemente las de Ramón y Nuria. A partir de la pareja, el documental se construye como un relato de cómo un barrio (Barrio Elena) busca su protección y progreso e inicia una organización social conectándose con otros barrios. Este discurso es expreso al final, cuando Nuria reflexiona sobre los comienzos del movimiento, la etapa en que sólo buscaban mejoras

para el barrio sin advertir, hasta tiempo más tarde, que era necesario unirse a otros barrios en la misma lucha.

En consecuencia, *Matanza* se presenta como modelo de la construcción de una conciencia social, de una organización necesaria por rudimentaria que fuese. Al presente Ramón y Nuria son dirigentes barriales que viven con la misma modestia que los demás. Es interesante observar en una secuencia cómo las mujeres iniciaron una suerte de vanguardia organizativa, formando la sub-comisión de damas hasta tomar conciencia de que, en lugar de pertenecer a una subcomisión, debían, ¿por qué no?, pertenecer a la comisión directiva. Disolvieron la primera y participaron en la segunda, imponiéndose, y sin necesitar teorías feministas. Buen ejemplo de la toma de conciencia de género, que en este caso supera el prejuicio masculino de que la mujer debe estar en el hogar. Al contrario, las mujeres tenían mayor tiempo diario para organizarse y llevar adelante la lucha por las reivindicaciones sociales.

En este sentido, hay que destacar la presencia femenina, a veces más activa y combativa que la de sus compañeros, a la vez que de mayor habilidad para articular con claridad sus problemas. Películas como *Obreras sin patrón* (colectivo, 2003), o *Piqueteras* (de Malena Bystrowicz, 2002) son fundamentales para analizar la presencia de la mujer en la acción política y callejera. Aunque el asunto de la fábrica Bruckman ha concitado interés de parte de varios grupos, un colectivo (KINO-Nuestra Lucha) realizó en 2003 un documental de 20 minutos titulado *Obreras sin patrón*, que resulta una interesante síntesis de los problemas y las maneras de enfrentarlos. En diciembre de 2001 Jacobo Bruckman, dueño de la empresa de costura de ropas del mismo nombre, la abandonó, así como a sus 56 trabajadoras. Las obreras ocupan la fábrica, la sostienen, comienzan a pagar las deudas de la empresa y a producir. Sin embargo, no son las verdaderas dueñas y la policía las desaloja. Este documental registra la lucha de estas 56 trabajadoras cesantes y desalojadas de su fuente de trabajo. Aunque en algún momento ellas promueven la posible estatización de la empresa (dadas las fuertes deudas de la misma con el estado) el proyecto no se realiza y sólo la represión parece ser la respuesta del gobierno. Al final, un texto indica que «En mayo de 2003 estas mujeres defienden su fábrica con aguja y dedal en mano cuestionando en definitiva la propiedad privada de los medios de producción».

Volviendo a *Matanza*, el documental no sólo registra una lucha social, sino que promueve formas de transformación laboral nada fáciles de adaptar ni de llevar a cabo. En su estética, hay dispositivos peculia-

res usados en abundancia, por ejemplo ciertas frases que se reiteran una y otra vez, como con una disposición didáctica. Por su parte, en su forma, en su cuidado por la imagen y su narrativa, *Obreras sin patrón* parece un largo videoclip, una alternativa del documental que no es simplemente reportaje pero que tampoco deja de serlo.

La desocupación laboral está en la base de todas las zonas de pobreza, que incluyen a Buenos Aires y a numerosas ciudades del interior del país. «El hombre, si no tiene trabajo, pierde la dignidad», se dice en el documental, y lo importante es que la frase surge de los mismos protagonistas, no de un supuesto mensaje ideológico del film. También importante es escuchar otra reflexión que acentúa el curso histórico de esas luchas sociales a partir de las conclusiones del presente y de la perspectiva de quien ha estado desde el comienzo: «Veo día a día cómo nacen los dirigentes en cada barrio», dice Nuria. Y ella cuenta su historia desde el inicio aislacionista hasta el presente de unidad con los demás barrios.

No todos los reportajes y documentales piqueteros son colectivos, ni se asumen como un cine de urgencia y emergencia que a su limitación de recursos suman limitaciones de orden estético. Varios documentales de la época han sido realizados con gran conciencia artística y de comunicación, y cuentan con autores acreditados. Sucede en varios ejemplos que el documental no sólo registra lo real sino que elabora un discurso interpretativo con diversas opciones estéticas, de todo lo cual alguien debe responsabilizarse. Es cuando el cine va «de las protestas a las propuestas» (Ricagno), y al valor del registro testimonial se le añade el del análisis social, político e histórico. En este sentido, dichos documentales recuperan totalmente su condición de cine de análisis social. Algunos ejemplos espléndidos son los de Claudio Remedi *et al.* (*Agua de fuego*, 2001; *Después de la siesta*, 1994; *Fantasmas de la Patagonia*, 1998; *La fábrica es nuestra*, 2003), los de Fernando Kirchmer y Alejandra Guzzo (*La Resistencia*, 1997; *Diablo, familia y propiedad*, 1999). Todos ellos son documentales orgánicos, preparados y realizados con el tiempo que el cine necesita.

El regreso a la protesta y al activismo social y político por lo general implica volver a emplear el cine como arma, y con esa perspectiva debe entenderse. Como cine (en su dimensión estética) es intuitivo e instintivo, valiente, y su capacidad de emocionar funciona sobre la base de que se trata de una épica popular registrada a medida que sucede —todo lo contrario a la dramatización y la recreación. En muchos casos, su relato es elocuente, hasta seductor, ya se trate del empeño de los trabajadores para socializar la única línea eficaz de transportes

urbanos (*Trabajadores del oeste*, 2003, de Pablo Geffener, producido por Kynodelia), o de la lucha de las obreras por seguir funcionando en la fábrica de ropa abandonada por su patrón (*Obreras sin patrón*, ya comentado), o del salvamento de los damnificados por las inundaciones en Santa Fe en 2002 (*Los inundados*, producida por Ojo Obrero, 2003); las luchas por empleo de los desempleados de La Matanza (*Matanza*, Grupo Documental 1.º de Mayo); el cierre del Puente Pueyrredón como protesta (*Piquete Pte. Pueyrredón*, de Indymedia Video, 2002), las acciones de Polo Obrero, documentadas por Ojo Obrero (*Polo Obrero*, 2001; *Sasetru Obrera*, 2003); la lucha obrera en torno a la fábrica de cerámica Zanón (*Zanón es del pueblo*, Contraimagen/ZVTI, El Ojo izquierdo, 2003; *9 días de huelga en Cerámica Zanón*, Contraimagen, 2000), o la lucha por fuentes de trabajo de U.T.D., *Unión de Trabajadores Desocupados* en la ciudad de Salta (Indymedia Video, 2002) y el empuje obrero por no cerrar la fábrica de pan Grissinopoli en *Grissinopoli*, *La nueva esperanza* (Ojo Obrero, 2003).

El cine piquetero o sobre piqueteros le ha abierto otra vía al documental. Y sigue vivo hoy y mientras persistan los mismos problemas sociales y laborales. Tiene aún muchos temas por delante. Algunos tan insólitos como el que cuenta el libro *Piqueteros. Una mirada histórica*¹⁴, sobre el policía que durante el turno de trabajo reprime a los manifestantes y fuera de horario se suma a los piqueteros de su barrio —una acción por profesión, la otra por conciencia. Los documentales piqueteros tienen naturalmente méritos y deficiencias causadas a menudo por la urgencia. Entre lo positivo, está el hecho de que tiendan a ser colectivos, que hayan puesto en crisis la idea de autor junto a la de autoridad. Y que, saltándose el dogma del derecho de autor y derecho de copia (*copyright*), algunos no sólo autoricen expresamente la duplicación sino que incluso expliquen la técnica básica de unir dos videograbadoras y copiar las cintas. También la idea de obra cerrada está en juego, y más de un título se presenta en construcción, y de ellos hay diferentes versiones con el correr del tiempo y la evolución de los problemas sociales que están enfocando.

Más cerca de la urgencia y la emergencia del reportaje contrainformativo que del documental elaborado, no establecen —ni lo pretenden—, su camino como el único posible. Sabemos que el documental de tema social toma tiempo, que es una construcción narrativa, que es

producto de un examen de conciencia y sensibilidad, de opciones estéticas. Y por otro lado sabemos también que el tiempo no es uno solo, y que hay tiempos distintos en esto que a veces llamamos historia y otras veces presente.

BREVE FILMOGRAFÍA

- 1987: *Juan: como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, Argentina).
- 1991: *El beso del olvido* (Eduardo Mignogna, Argentina).
- 1991: *Que vivan los crotos* (Ana Poliak, Argentina).
- 1992: *Surcos en la tierra* (Guillermo Costanzo, Argentina).
- 1994: *Después de la siesta* (Claudio Remedi, Argentina).
- 1994: *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, Chile).
- 1994: *Montoneros, una historia* (Andrés di Tella, Argentina).
- 1995: *Cazadores de utopías* (David Blaustein, Argentina).
- 1995: *Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, Argentina).
- 1995: *Venezuela: los guerrilleros al poder* (Miguel Curiel, Venezuela).
- 1997: *1977, Casa tomada* (María Pilotti, Argentina).
- 1997: *Fantasmas en la Patagonia* (Claudio Remedi, Argentina).
- 1997: *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán, Chile).
- 1997: *Por esos ojos* (Gonzalo Arijon y Virginia Martínez, Uruguay).
- 1997: *Prohibido* (Andrés di Tella, Argentina).
- 1998: *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, Chile).
- 1999: *Ácratas* (Virginia Martínez, Uruguay).
- 1999: *Seguir siendo* (Ana María Zanotti, Argentina).
- 1999: *La creación*, Ana María Zanotti, Argentina).
- 1999: *Diablo, familia y propiedad* (Fernando Krichmar, Argentina).
- 1999: *H.G.O.* (Victor Vaylo, Daniel Stefanello, Argentina).
- 1999: *Noticias de una guerra particular* (Kátia Lund y João Moreira Salles, Brasil).
- 2000: *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, Argentina).
- 2000: *Botín de guerra* (David Blaustein, Argentina).
- 2000: *Jorge Giannoni, NN ése soy yo* (Gabriela Jaime, Argentina).
- 2000: *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas y Marcelo Luna, Brasil).
- 2000: *Papá Iván* (Ana Inés Roqué, Argentina).
- 2000: *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, Brasil).
- 2001: *Agua de fuego* (Claudio Remedi, Argentina).
- 2001: *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, Chile).
- 2001: *Historias de Argentina en vivo* (Andrés di Tella, Argentina).
- 2001: *La Fe del volcán* (Ana Poliak, Argentina).
- 2001: *Operación Walsh* (Gustavo E. Gordillo, Argentina).
- 2001: *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, USA).

¹⁴ Iván Schneider Mansilla y Rodrigo Adrián Conti, *Piqueteros. Una mirada histórica*, Buenos Aires, Astralib, 2003.

2002: *A Margem da Imagem* (Evaldo Mocarzel, Brasil).
 2002: *Control obrero de los trabajadores de Brukman* (Claudio Remedi, Argentina).
 2002: *La hoja sagrada* (Marta Rodríguez, Colombia).
 2002: *La. T.V. y yo, Apuntes para un film sobre la T.V.* (Andrés di Tella, Argentina).
 2002: *Ônibus 174* (Jose Padilha, Brasil).
 2002: *Raymundo* (Ernesto Arditto, Vima Molina, Argentina).
 2002: *Rocha que Voa* (Erick Rocha, Brasil).
 2003: *Contr@site* (Daniele Incalcaterra, Argentina).
 2003: *La pasión de María Elena* (Mercedes Moncada, México).
 2003: *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina).
 2003: *No olbo do furação / En el ojo del huracán* (Toni Venturi y Renato Tapajós, Brasil).
 2003: *Recuerdos* (Marcela Arteaga, México).
 2003: *Aparte* (Mario Handler, Uruguay).
 2004: *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, Brasil).
 2004: *Una casa sola se vence* (Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, Colombia).

Cine piquetero (Argentina)

2000: *Nueve días de huelga en Cerámica Zanón* (46 min.). *Productor:* Contra-Imagen.
 2001: *Agua de fuego* (74 min.). *Realizadores:* Claudio Remedi, Sandra Godoy, Candela Galantini. *Productor:* Grupo Boedo Films.
 2001: *CGT San Lorenzo en lucha* (18 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2001: *Los piqueteros* (40 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2001: *Matanza* (62 min.). *Realizadores:* Rubén Delgado, Emiliano Panelas, Nicolás Battle, Fernando Meléndez. *Productor:* Fernando Menéndez, Nicolás Battle, Rubén Delgado —Grupo Documental Primero de Mayo— Magoya Films, Twenty Eyes Producciones, Yenan Producciones y ENERC/INCAA.
 2001: *Polo obrero / Dossier «Los niños primero»* (15 min.). *Productor:* Grupo de Cine y Foto Ojo Obrero.
 2001: *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* (40 min.). *Director:* Hernán Martín. *Productor:* Ojo Obrero.
 2002: *26/06/02 Puente Pueyrredón / Pi-que-teros carajo!* (16 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2002: *Acampe piquetero* (25 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2002: *Argentimazo: comienza la revolución* (19 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2002: *Asambleas populares* (19 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2002: *Brukman, Fábrica tomada* (8 min.). *Realizador:* Diego F. García-Rodrigo Paz Paredes. *Productor:* Proyecto ENERC.
 2002: *Cerámica Zanón* (50 min.). *Productor:* Contraimagen, Ziga Vertov Transpolación Latinoamericana.

2002: *Compañero cineasta piquetero* (14 min.). *Productor:* Proyecto ENERC
 2002: *Contra el poder un nuevo poder... asambleas populares* (25 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2002: *Control obrero* (25 min.). *Realizadores:* Carlos Broun, Sandra Godoy, Lucas Martelli, Claudio Remedi, Oriana Tizziani. *Productor:* Boedo Films y Contraimagen.
 2002: *El Jaguar*. *Productor:* Proyecto ENERC.
 2002: *Gas* (6 min.). *Productor:* Grupo M.
 2002: *La bisagra de la historia / Payasos guerrilleros*— (19 min.). *Productor:* Ventevideo.
 2002: *Marcha federal* (16 min.). *Director:* Maite Echave, Pablo Destito, Ariel Tcach, Pascual Calicchio. *Productor:* Equipo de Comunicación Movimiento Barrios de Pie.
 2002: *Piquete Puente Pueyrredón* (36 min.). *Productor:* Indymedia Video-Proyecto ENERC (Escuela Nacional de Cine).
 2002: *Piquetero Asesinado* (18 min.). *Productor:* Proyecto ENERC (Escuela Nacional de Cine).
 2002: *Piqueteros*. *Realizador:* Ariel Ogando
 2002: *Por un nuevo cine, un nuevo país*. *Realizadores:* Fernando Krichmar, Myriam Angueira. *Productor:* Adoc/argentina.
 2002: *U.T.D., Unión de Trabajadores Desocupados* (37 min.). *Productor:* Cine de Otra Clase-Indymedia Video.
 2003: *Brukman y su fuerza de lucha* (26 min.). *Realizador:* Grupovideo Elipsis. *Productor:* Indymedia Video.
 2003: *Grissinopoli, La nueva esperanza* (25 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2003: *La fábrica es nuestra* (26 min.). *Realizadores:* Remedi, Godoy, Broun, Jaime. *Productor:* Contraimagen, Grupo de Boedo Films.
 2003: *La tierra es nuestra* (19 min.). *Realizadores:* Manuel Palacios *et al.* *Productor:* Indymedia.
 2003: *Los inundados* (15 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2003: *Obreras sin patrón* (20 min.). *Productor:* Kino-Nuestra Lucha.
 2003: *Octubre Boliviano* (30 min.). *Realizadores:* Juan García Lewin, Pavlo Vandaló, Andrés López. *Productor:* Indymedia Video.
 2003: *Saséru obrera* (25 min.). *Productor:* Ojo Obrero.
 2003: *Trabajadores del oeste* (12 min.). *Realizadores:* Pablo Geffner *et al.* *Productor:* Kynodelia.
 2003: *Zanón es del pueblo: No al desalojo* (56 min.). *Productor:* El Ojo Izquierdo.
 2004: *Gente de la tierra / Marici Weu!* (17 min.). *Productores:* Indymedia Video.

EPÍLOGO

Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años*

JOSETXO CERDÁN

PONER LAS BASES

Aunque podríamos retroceder hasta *La Hurdas/Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) y quizá más atrás, *Noticiero del cineclub* o *Esencia de Verberna*, ambas de Giménez Caballero, *Gece*, y realizadas en 1930, para bus-

* Durante los enriquecedores debates del congreso que dio pie a las ponencias que se han convertido en los diferentes capítulos de este volumen, una de las conclusiones a las que llegamos, no sin cierto sentimiento de culpabilidad, era que el documental español (en su relación con la vanguardia) había quedado sin atender. Poco después, y por azares de la vida, desde la revista *Archivos de la Filmoteca*, me solicitaron la preparación de un texto sobre las principales corrientes del documental en España en los últimos años para incluirlo en un dossier dedicado al cine español contemporáneo. Una vez redactado aquel texto, aparecido en el número de febrero de 2005 con el título de «Vindicación de la periferia», fui consciente de que buena parte de él podría haber sido esa undécima ponencia que echamos en falta en el congreso y que trazase las líneas entre documental y vanguardia en España en los últimos años. En definitiva, este texto es una reescritura de aquel primer artículo, realizado para *Archivos de la Filmoteca*, convenientemente adaptado a las necesidades de este libro; intenta, sobre todo, trazar una línea histórica más evidente (para ello he utilizado otro texto propio: «El documental en la España del postcapitalismo: muerte y resurrección», <www.otrocampo.com> núm. 8). Quisiera agradecer a Casimiro Torreiro el que tuviese la paciencia de leer el texto original, y sobre todo, que me alentase a escribir éste (ante mi acostumbrada falta de empuje) y que después lo revisase puntualizando sus inexactitudes y ayudándome en su formalización definitiva. Pero antes tengo que agradecerle su insistencia para que trabajase con él en la planificación del congreso y en la elaboración de este libro: una enriquecedora experiencia de aprendizaje.

car las primeras líneas de convergencia entre vanguardia y documental en España, no es el objeto de este escrito trazar todo el recorrido de esos encuentros, sino más bien establecer las líneas generales en que dicha relación se ha operado en el último (¿y definitivo?) renacer de esa forma cinematográfica que identificamos como documental. De todos modos, no está de más señalar que, significativamente, el final del dulce periodo que pudo vivir el documental en España durante los años de la transición vino marcado, significativamente, por las diferentes trabas legales que encontraron tres films de evidente raigambre vanguardista (tanto en sentido político como artístico), como son *Rocío* (Fernando Ruiz, 1980), *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981) y *Cada ver es* (Ángel García del Val, 1981). Evacuado el documental de las pantallas cinematográficas y, por lo tanto, de los planes de producción de la industria española desde ese momento por una serie de complejas razones legales, económico-industriales y estéticas, van a ser una serie de propuestas que se adentran, con un claro propósito experimental, en ese terreno del documental, las que marquen, a finales de esa década y principios de la siguiente, un nuevo punto de partida: *Gaudí* (Manel Hueriga, 1987), *Innisfree* (José Luis Guerin, 1989), *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990) y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). A pesar de la dificultad con la que han circulado todas ellas¹, las cuatro han generado suficiente literatura para que reconozcamos su trascendencia sin necesidad de extendernos mucho. Sin embargo, nos parece oportuno señalar una serie de cuestiones relativas a cada una de las mismas, que servirán para establecer las líneas de desarrollo de esa experimentación formal por las que está transitando el documental español en los últimos años.

Gaudí es quizá el primer *fake* o falso documental² que se realiza en España con pleno conocimiento de lo que se está haciendo. Ya no

¹ Es significativo que *Gaudí* y *El encargo del cazador* fueran producidas por y para la televisión; por lo tanto no se estrenaron en salas cinematográficas comerciales. Además la segunda vio retrasado diez años su estreno en la pequeña pantalla, mientras que, parece que por problemas legales, la única copia de la primera comercializada hasta la fecha en formato de video es la de su versión en inglés. El paso de *Innisfree* por las salas fue totalmente fugaz (y aunque vivió un reestreno a la sombra del éxito de *En construcción* [José Luis Guerin, 2000], tampoco en esa segunda ocasión permaneció más tiempo en las salas). Mientras que *El sol de membrillo* retrasó su estreno en Madrid después de haberse generado una polémica entre el director y los productores, porque éstos querían que la presentación de la película coincidiese con una exposición retrospectiva de su protagonista, Antonio López, en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Gracias a ello, la única copia del film viajó a Barcelona, donde se estrenó antes que en la capital.

² Estamos de acuerdo con Jane Roscoe y Craig Hight (*Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001) cuando

estamos ante las manipulaciones que Basilio Martín Patino ha ejercido sobre sus materiales de archivo en *Canciones para después de una guerra* (1971)³, ni ante el tratamiento de los protagonistas como personajes de una película de ficción, según ha definido Jaime Chavarrí su trabajo con la familia Panero, *El desencanto* (1976), sino ante una obra que, conscientemente, establece una puesta en escena y unas narrativas recogidas del documental histórico y de montaje (expositivos), para mostrar, precisamente, el carácter de *constructo* de los mismos. Hueriga viene del mundo de la televisión, concretamente de la televisión pública catalana, TV3, donde ha realizado uno de los programas más vanguardistas del momento, *Arsenal* (1985). Su formación es heterogénea y aunque en su trabajo se puede reconocer la herencia del cine, en el mismo también se pueden detectar otras huellas, como las del video-arte⁴. *Gaudí* propone una biografía del famoso arquitecto catalán a partir de la recuperación parcial de unas hipotéticas imágenes registradas durante sus últimos años de vida, de una película sobre su figura realizada en 1927 y de una serie de entrevistas filmadas con amigos y colaboradores en 1931. Sobre el juego de recreaciones (por supuesto, ni las hipotéticas imágenes del arquitecto en los últimos años de su vida, ni la película de 1927, ni las entrevistas a sus amigos y colaboradores son reales) nos advierte el realizador al inicio del film mediante un texto, cuyo primer párrafo afirma: «Esta película es una colección de fragmentos de posibles películas antiguas. Una amalgama de viejos planos

afirman que el *fake* es un tipo de film de ficción, pero también es cierto que una de sus principales características, por no decir la principal, es el cuestionamiento de las prácticas documentales; por ello, cuando hablamos del documental, y más todavía, si nos referimos al documental más experimental, es necesario abordar el *fake*, por la imagen más o menos deformada que sobre sí mismo le devuelve al documental.

³ Martín Patino será el realizador que más profundice con los años en el *fake* como una forma de reflexionar sobre la realidad histórica y contemporánea española a través de dos trabajos realizados para televisión: *La seducción del caos* (1991), realizada para Televisión Española, y la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1998) para Canal Sur.

⁴ Como bien ha sabido señalar Antonio Weinrichter: «el cine de no ficción actual se ha *expandido* hasta difuminar las fronteras que podían separarlo de las conquistas del cine modernista de ficción o del cine experimental, como lo demuestra el reciente interés con que lo contempla la institución museística», en Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T & B Editores/Festival de Las Palmas, 2004, pág. 105. Ese interés desde el campo de las artes plásticas es lo que le permite al autor hablar de La Zona (parafraseando a Tarkovski), un terreno de nadie y sin cartografiar, donde confluyen los intereses de las artes plásticas y el cine/audiovisual (documental o no), muchas veces de la mano del video-arte. Terreno verdaderamente fascinante, aquí sólo será abordado tangencialmente, desde aquellos films que se encuentran más próximos a la *orilla* documental.

olvidados que los contemporáneos de Antonio Gaudí pudieron haber rodado»⁵. Pero inmediatamente después nos sumerge en un prólogo que hace uso de las armas más clásicas del documental expositivo histórico: una voz potente se lanza a un verborreico panegírico del arquitecto, en el que no faltan las alabanzas («visionario», «poeta de las piedras», «el más original de los arquitectos»...), ni tampoco las presuntas preguntas sin respuesta que —se supone— el documental se apresurará a revelar («¿dónde se encuentran las raíces de su obra?, ¿quién era en realidad ese hombre?»), mientras desfilan por la pantalla noticias de periódicos que hacen referencia al accidente que acabó con su vida, esquelas y fotografías supuestamente relacionadas con sus últimos días y su entierro. Después del genérico del film, la película se construirá sobre esos vestigios de *posibles* films del pasado que han sido convenientemente puestos en escena por Huerga. De este modo, la película construye una ideal(ista) recuperación de la figura de Gaudí en etapas: cuando el arquitecto todavía vive (momento de florecimiento de una cultura catalana burguesa en que se *filman* las imágenes de su taller de trabajo), a finales de la década de los veinte (cuando se *rueda* el film de ficción que recrea algunos acontecimientos de su vida, con algunos elementos recogidos directamente de las prácticas contemporáneas de vanguardia, como la secuencia en la que un febril Gaudí es atacado por un dragón forjado en hierro), en 1931 (en los inicios de la Segunda República, cuando se *toma* la declaración a sus allegados) y, por supuesto, en el presente de la realización de la película (cuando Huerga *retoma* todos estos materiales para configurar su *falso* documental histórico de montaje). De este modo se crean capas de discurso histórico sobre el arquitecto que, como estratos de sedimentación que se superponen, lo resitúan en el presente.

Innisfree se construye como una mirada fascinada sobre un mito cinematográfico (o casi se podría afirmar que sobre el cinematógrafo como mito). Y lo hace a través de un trabajo de exploración de un paisaje más mental que físico. La revisitación y reconstrucción (a partir de los vestigios físicos y los recuerdos de los habitantes de la zona) del territorio fantástico *Innisfree*, ese pueblo en el que transcurre la película de John Ford, *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952), se convierte en sí misma en un ejercicio de reflexión sobre el cine (algo similar ocurrirá en la siguiente película de Guerin, *Tren de sombras* [1997]). Asumiendo hasta sus últimas consecuencias tal ejercicio reflexivo, la pelí-

cula muestra, con sus opciones de puesta en escena, cómo se piensa a sí misma y al mismo tiempo, abre las puertas de una memoria cinematográfica cargada de añoranza por la utopía (y ucronía), que es en sí mismo el cine como *locus* identitario. Dicho espacio se convierte, más allá de la reflexión metafílmica de la película, en un *paraíso perdido* reconocible por varias generaciones de espectadores. Habitante el mismo Guerin de ese espacio imaginario, su película cobra pleno sentido como un ensayo sobre el cine en formato fílmico. Y aunque en España ya las experiencias fílmicas de Val del Omar en los años 50 han podido transcurrir también por derroteros ensayísticos, podemos afirmar que la clara condición premoderna que tienen los films del andaluz (mucho más próximos a la estética y la narrativa de las experiencias de las vanguardias históricas que a las de la modernidad cinematográfica) sitúan a *Innisfree* como uno de los puntos de partida fundamental de la renovación formal del documental ensayístico en los años siguientes.

Es sin embargo *El encargo del cazador* la película que plantea un cambio más rotundo en cuanto a las formas documentales existentes en España. En primer lugar porque la película asume, desde su propio título, una evidente condición performativa⁶. *El encargo del cazador* no es otra cosa que una carta que Jacinto Esteva había enviado a su hija, Daria, para que, si moría en un viaje a África, ordenase sus escritos y los publicase. El film arranca, por supuesto una vez muerto Esteva, con la lectura de dicha carta en la voz del director del filme, Joaquín Jordá. Así pues, en ese primer momento, las performatividades de Jordá y Daria Esteva se solapan en una sola voz. Lo interesante del caso es que, después de esa declaración de intenciones, la película parece que se aleje de esa posición tan comprometida para buscar un relato mucho menos subjetivizado. Pero conforme el film avanza, en su recorrido de acercamiento al personaje, se van dibujando una serie de

⁶ El modo performativo es uno de los establecidos por Bill Nichols, según el cual no se trata tan sólo de que el realizador participe de la realidad, de que la provoque, sino que va más allá, cargando de subjetividad el discurso de la película. De ahí que su forma enunciativa se pueda definir como *yo te digo que el mundo es así*. La primera vez que el autor estadounidense habla de modo performativo es en su libro de 1994, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington e Indianapolis, Indiana Contemporary Press). Después ha vuelto a desarrollar la cuestión en su manual de 2001, *Introduction to Documentary* (Bloomington e Indianapolis, Indiana Contemporary Press). Una discusión del modo tal y como lo entiende Nichols se puede encontrar en Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000. Y una traducción al castellano de ambas posiciones se puede leer en Berta Sichel (ed.), *Postvérité*, Murcia, Centro Parraga, 2003.

⁵ Traducción nuestra a partir de la versión inglesa del film.

anillos concéntricos —aparecen los expertos y teóricos (como Manuel Delgado), los médicos que trataron a Esteva, sus compañeros de la profesión cinematográfica, los amigos de los años de la Escuela de Barcelona...— cada vez más estrechos, hasta que la película queda como un último encuentro entre la hija de Esteva, Daria, y aquél, mediado por la figura de Jordá, que también vuelve a hacerse presente en la materialidad de la película. De este modo, quizá lo más interesante del film es la forma en que se desdobra la performatividad entre Daria y Jordá y ambos utilizan el film casi a modo de exorcismo (de los fantasmas del padre y amigo), como un último homenaje a Jacinto Esteva. Además, la película se compone como un *collage*⁷, en el que las diferentes texturas de los materiales utilizados (unos recuperados y otros producidos para el film) se interpelan constantemente. De este modo, *El encargo del cazador* entronca con algunas de las inquietudes más evidentes del documental contemporáneo, aquellas que pasan por lo personal y lo autobiográfico, sin renunciar a la reflexividad. Los elementos que Jordá ensaya en esta película serán retomados con renovada fuerza (y con un presupuesto más amplio, que le permite mayor grado de experimentalidad) en su posterior *Monos como Becky/Mones com la Becky* (1999).

Aunque tradicionalmente Víctor Erice y José Luis Guerín son dos cineastas que siempre aparecen emparejados (en ocasiones en relación de maestro y discípulo) por compartir mundos estéticos e inquietudes creativas evidentes, ahora nos interesa más señalar las diferencias entre *Innisfree* (película que supone el primer acercamiento del segundo al documental, como ya hemos visto, por la vía ensayística) y *El sol del membrillo* (hasta ahora la única película de Erice en este campo y concluida tres años después de la película de Guerín), para destacar cómo cada una de ellas aporta elementos diferentes a esa reubicación del documental español a partir de principios de los noventa. Alejadas en principio sus imágenes de la carga metacinematográfica que constituye la esencia de *Innisfree*, *El sol del membrillo* es, hasta la fecha, la película más *flabertiana* de su director y, posiblemente, de toda la historia del



El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992).

cine español. En ella, Antonio López (casi como un trasunto del propio Erice, como tantas veces se ha escrito), al igual que Nanook o los pescadores de Aran, representa una forma de vida en peligro de extinción. A partir de ahí, el director vasco se apresura a dar testimonio de esa forma de vida y, de paso, a compartirla y, por qué no, a reconstruirla para la cámara, a representarla incluso en sus sueños, como en la secuencia que cierra el film (cuyo carácter evidentemente planificado ha sido tantas veces utilizado como argumento para marcar las distancias del film de Erice con la tradición documental)⁸. De este modo, *El sol del membrillo* entronca con una de las principales raíces del documental⁹, y su gesto experimental consiste más bien en salvar el tiempo

⁷ Utilizamos el término *collage* siguiendo a Bill Nichols cuando afirma: «El *collage* es menos un proceso de *encarnación* por parte del texto que un proceso de *completar* las ausencias por parte del espectador», en Bill Nichols, *Blurred Boundaries*, *op. cit.*, pág. 146. A su vez, Nichols parte de Henderson, que afirma que el *collage* «quiere sacar a la luz la relación interna de sus piezas, mientras que el *montage* impone una serie de relaciones entre ellas y de hecho las reúne o las crea según un plan preexistente», en Brian Henderson, ««Toward a Non-Bourgeois Camera Style», en Bill Nichols, *Movies & Methods I*, Berkeley, University of Carolina Press, 1976, pág. 427.

⁸ Aunque desde el terreno de la teoría del documental se han planteado muchas (y estériles) discusiones sobre la conveniencia o la ética de las reconstrucciones, lo cierto es que los cineastas no han dejado de utilizarlas desde los días de Flaherty.

⁹ Tradición de la que, ya en los años treinta, beben algunos films fundamentales, incluso en el terreno de la ficción, como *Menschen am Sonntag* (*Gente en Domingo*, 1930), realizada colectivamente por Curt y Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer y Fred Zinnemann, o *Toni* (1934) de Jean Renoir.

pasado y recuperar esa imagen para los espectadores finiseculares, como si de una imagen nueva se tratase. Evidentemente, como Erice es un cineasta de la modernidad, ésta no dejará de colarse por los pliegues del film (sobre todo en su parte final), de tal forma que esa recuperación de la imagen *flabertiana* tiene una serie de condicionamientos (y es ahí donde nacen más claramente las semejanzas con *Innisfree*) que vienen dados por el tiempo en el que vive el realizador y por su propia formación como cineasta. En este sentido, está fuera de toda duda que las referencias explícitas en el film al propio tiempo cinematográfico, insertadas incluso en lo profilmico —por ejemplo a través de esa imagen, que ya se ha convertido en icono¹⁰, de la cámara cinematográfica rodando el proceso de putrefacción de los membrillos caídos del árbol—, son rastros de esa vinculación entre la vida y el cine, que resulta fundamental desde la perspectiva modernista de éste.

LARGOMETRAJES QUE ESTABLECEN UN TERRITORIO

Pese a todo lo dicho, el punto de inflexión para la recuperación de la visibilidad del documental en España no vino dada por ninguno de estos directores, sino de la mano de un periodista (Javier Rioyo) y un director de fotografía (José Luis López Linares). Ambos, con su productora Cero en conducta, se lanzaron a la aventura de financiar y realizar un largometraje documental sobre la vida de Ramón Mercader, el asesino de Leon Troski, con el objetivo de estrenarlo en sala. El resultado fue *Asaltar los cielos* (1996), una película que nada tiene de vanguardista, basada fundamentalmente en el formato del *talking head*, de la entrevista a cámara, pero que también supo indagar en los archivos de imágenes y jugar con las recreaciones sin ningún complejo de estar falsificando la historia o engañando al espectador. *Asaltar los cielos* es una película fundamental para poder hablar de la recuperación del documental en España, porque es la primera película que después de la transición vive un proceso de distribución y exhibición, aunque humilde, normalizado. La película convocó en su recorrido comercial el apoyo de la institución Cine Español (en concreto de su más visible brazo, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas

¹⁰ Portada al menos de dos libros: Carmen Arocena, *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra, 1996; y Josep Maria Català, Jostexo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, 2001.

de España) y también de la crítica y de los intelectuales, principalmente de izquierdas. En condiciones por lo tanto excepcionales, la película pudo prolongar su carrera comercial por las pantallas durante seis meses (evidentemente en salas del circuito minoritario) y alcanzar los 37.000 espectadores, a la vez que en su posterior pase televisivo obtuvo también un destacado índice de audiencia (26 por 100 de *share*). A partir de ese momento, la aceptación del documental tanto entre los exhibidores como entre el público cambia (al menos en apariencia, ya que luego son pocas las películas de este tipo que tienen cierta trascendencia social). De todos modos, ello no va a tener una incidencia directa en la aparición de un mayor número de largometrajes o realizadores que se adentren en un terreno de investigación entre el documental y la vanguardia. No es casual que la mayoría de películas de larga duración que destacan en este terreno en la última década se asocien a nombres que ya han aparecido a lo largo de este texto. En 1997 José Luis Guerín realiza *Tren de sombras*; en el año 1999, Jordá, junto a Núria Villazán, dirige *Monos como Becky/Mones com la Becky*; Guerín es también el responsable de *En construcción* (2001), mientras que el mismo año Pablo García realiza *Fuente Álamo: la caricia del tiempo*; en 2002 llega a las pantallas *Cravan vs. Cravan*, de Isaki Lacuesta; y en 2003 *De niños/De nens*, de nuevo de Jordá, y *200 km*, de un grupo de recién graduados que se autodenominan *Discusió 14*¹¹. A parte de estas películas, que han alcanzado las pantallas de las salas comerciales, en los últimos años también se han producido otros largometrajes que han circulado por festivales y salas no regulares, que se pueden adscribir a ese encuentro entre el documental y la experimentalidad: *El fulgor* (Ramón Lluís Bande, 2002), *Apuntarse a un bombardeo* (Javier Maqua, 2003), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) y, una vez más, Jordá con *Veinte años no es nada* (2004).

De este conjunto heterogéneo de largometrajes destaca, por la trascendencia pública y la atención que reclamó, *En construcción*, ya que significó un nuevo paso en la visibilización social del documental y atrajo a las salas a espectadores no habituales en este tipo de films, a la vez que concitaba el entusiasmo generalizado de las instituciones (políticas y cinematográficas) y de la crítica ya desde su presentación en el

¹¹ Resulta además necesario señalar que la mitad de estos ocho largometrajes (*Monos...*, *En construcción*, *Cravan...* y *De niños*) son iniciativa de una experiencia universitaria, el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, y no de la industria, aunque evidentemente, ésta participa y es la que acaba llevando los proyectos a término.

Festival de Cine de San Sebastián, donde incluso fue premiado. Bajo nuestro punto de vista, la película de Guerín tomaba una serie de opciones que resultan problemáticas desde la misma escritura del film al menos en dos aspectos. Por un lado, el hecho de reproducir los mismos mecanismos puestos en juego en *Innisfree* generaba un conflicto entre el referente y la forma filmica. Mientras que en *Innisfree* el objeto de referencia no era otro que el propio cine como mito (ya lo hemos visto), el material que Guerín manejaba en esta ocasión era de muy distinta naturaleza, ya que se trataba de un barrio barcelonés, el Raval, que estaba sufriendo un brutal proceso de reconversión. Que el director se apoyase en una *cinematografización* del espacio y los personajes para narrar una realidad conflictiva en sí misma era una forma de forzar los referentes para convertirlos en aquello que el cineasta esperaba de ellos de antemano. En *construcción*, en contra de lo que cabría esperar por la elección del objeto filmico utilizado, también se encuentra atravesada por el mito del cine a lo largo de todas sus imágenes: ahí está, para que no quede duda alguna, la inclusión en su inicio de esa peliculita del marinero borracho realizada por Joan Colom. Ese mito del cine, que tan imprescindible resultaba para las dos películas anteriores de Guerín —*Innisfree* y *Tren de sombras*—, aquí se convirtió en fácil comodín de las piezas del puzzle que el director quería completar. Desdibujaba el carácter duro de los personajes y las situaciones para que, en una versión *cinematográfica clásica* y desleída de los mismos, resultasen más fácilmente asimilables. Ello resulta evidente, por ejemplo, en otra inserción cinéfila, la de *Tierra de faraones* (*Land of Pharaohs*, 1955), como punto de partida de las reflexiones de los obreros sobre su propio trabajo; y, también, en el retrato dulce de la relación de Juana, la prostituta, e Iván, su chulo, que cierran la película en un impostado *happy end* cuando, en el prolongado *travelling* final, Iván acaba accediendo a cargar con ella. La acumulación de este tipo de recursos cinematográficos del clasicismo y la modernidad es la que va a permitir un acceso más fácil a las imágenes de *En construcción*, a través de la consolidación de unos estereotipos filmicos (la prostituta despierta e imprevisible, el emigrante ilustrado y comprometido, el vagabundo filósofo...) que, lejos de ayudar a mostrar las tensiones estructurales que se viven en el barrio y el conflicto existente, permiten al espectador manejarse con comodidad dentro de la película y a las instituciones, que la apoyaron a todos los niveles, a leerla en términos políticamente rentables.

La segunda opción, que resulta conflictiva en el caso de *En construcción*, es el evidente carácter de docudrama que se desprende de la

estructura última del film. En *Innisfree* los recursos propios del docudrama también aparecían, pero lo hacían de forma más evidente (por ejemplo, con el personaje femenino que viajaba hasta el pueblo) y, por lo tanto, sin ocultar su condición. En este caso, los recursos aparecen lo suficientemente pulidos como para no llamar la atención del espectador; hay una clara voluntad de invisibilizarlos (los ejemplos también son numerosos, aunque quizá el que más llama la atención es el de «la historia de amor» entre la vecina del barrio y el encofrador, precisamente por querer esconder su naturaleza tras una construcción clásica de plano/contraplano). Por lo tanto, no es que el docudrama sea una opción menos válida por naturaleza que cualquier otra, sino que el problema está en el desajuste entre la propuesta estética (el docudrama), el pretendido naturalismo (o realismo) que toma el film como punto de partida discursivo y la invisibilización de la enunciación.

Por contraste, *De niños/De nens*, que tiene como origen el mismo conflicto del barrio del Raval, entre los vecinos que se ven obligados a abandonarlo y la presión de autoridades e inmobiliarias con evidentes intereses en la renovación de la apariencia del centro histórico de la ciudad, realiza la denuncia más vitriólica vista hasta ahora en el conjunto de los documentales producidos en estos últimos años y lo hace, por decirlo de alguna forma, mostrando todas sus armas. La vanguardia es en este caso más política que estética, aunque algunas de las opciones del film también se adentren por los caminos de la segunda (como las propias intervenciones de Jordá¹² en el film o las representaciones y los *happenings* montados en el film por un grupo teatral). Entendido como un film de denuncia, *De niños/De nens* sale a buscar y poner en evidencia algunas de las prácticas habituales del funcionamiento social que damos por buenas en el acontecer cotidiano y que resultan aberrantes si nos detenemos, como hace la película, mínimamente sobre ellas. Para ello, como se sabe, utiliza el hilo narrativo que le facilita un juicio por pedofilia realizado en Barcelona y que produjo un gran alboroto mediático y social. A partir de la situación de indefensión de los acusados, Jordá ataca al sistema judicial, a los medios de comunicación, a la operación de especulación inmobiliaria realizada en el Barrio Chino de Barcelona, a la transformación urbanística de la Ciudad Condal a partir de las necesidades del turismo y no de sus ciu-

¹² Aunque estas son menos numerosas y relevantes que en sus dos filmes anteriores, pasando su figura más a segundo plano, no dejan de ser significativas para la estructuración y el posicionamiento del film. El ejemplo más evidente es cuando Jordá explica que cuando era niño un cura le «tocaba» en el colegio.

dadanos, a los socialdemócratas (PSC/PSOE), que representan esa forma de entender la ciudad desde su posición de poder en el Ayuntamiento, y a los expertos (psicólogos, pedagogos, educadores de calle, etc.), que facilitan con sus informes todas esas actuaciones. La película eleva por lo tanto su dedo acusador contra el sistema social en el que vivimos inmersos como si fuese la más perfecta de las sociedades posibles y señala buena parte de sus insuficiencias. En este sentido *De niños/De nens* recupera un cierto aire del desencanto que reinaba en los documentales de finales de los setenta, con el agravante de que, en 2003, esa sociedad del tardocapitalismo que aquellos films adivinaban se ha convertido en una realidad insoslayable. Además, en otro gesto de coherencia, la película no se queda únicamente en una mirada crítica desde el margen, sino también con los marginados. Ya que el film, una vez más y como siempre ocurre con los documentales de Jordá, se pone al servicio de aquellos con los que se hace¹³: comienza y acaba con los mensajes a cámara (enviados a terceros y por lo tanto apelando a la propia capacidad comunicativa del medio) de dos de los personajes, las dos mujeres acusadas en el caso juzgado. Su formalización estética y narrativa barroca (la película se extiende a lo largo de 181 minutos), dura, abrupta y de urgencia, la hacen todavía más contundente en su resultado.

A pesar de los logros de *El encargo del cazador* y de *De niños/De nens*, quizá la película de Jordá más arriesgada estética y narrativamente es *Monos como Becky/Mones com la Becky*¹⁴. El film, construido como un enorme collage de piezas, desarrolla las estrategias discursivas ya ensayadas en *El encargo del cazador* pero de forma mucho más libre. En este sentido su arranque también es ejemplar. Unos versos recitados en off por el propio Jordá sobre las imágenes de un conocido jardín-laberinto barcelonés abren la película como una invitación: «entra, saldrás sin rodeo / el laberinto es sencillo / no es menester el ovillo / que dio Ariadna a Teseo». Evidentemente, la película-laberinto de Jordá no es tan sencilla como anuncian estos engañosos versos. A partir de ese momento, *Monos...* va a poner en juego un alto nivel de performatividad

¹³ Ya en *Numax presenta...* (1980) Jordá había puesto su cámara al servicio de los obreros de una fábrica colectivizada; *El encargo del cazador* es una película para Daria, la hija de Jacinto Esteva, como hemos visto más arriba y, como veremos más adelante, también *Monos...* se convierte un film terapéutico para sus protagonistas.

¹⁴ Cuando redactamos estas líneas ya esta acabada, y se ha visto al menos en el Festival de Cine de Valladolid (donde fue premiada), *Veinte años no es nada*, última película de Jordá, realizada a lo largo de 2004. Sin embargo, como no hemos tenido oportunidad de verla, queda fuera de los límites de este texto.

que resulta completamente nueva en el entorno documental español, si exceptuamos la anterior película de Jordá. Pero sobre lo que ahora merece la pena llamar la atención es la forma de *engañoso* invitación que tiene este arranque, dirigiéndose en primera persona al espectador y proponiéndole un juego entre lo que se dice y lo que luego resulta el film: no se trata de mentir, pero sí de relativizar los discursos. De este modo, Jordá nos introduce en un viaje personal y subjetivo firmado desde su inicio en forma de irónico y embaucador recitado. Así, la primera secuencia, la que se inicia con esas palabras, muestra a una serie de expertos paseando por el susodicho laberinto que, como bien ha afirmado Santos Zunzunegui¹⁵, caracteriza el cerebro humano. Pero este arranque también señala otras direcciones. Lo primero que se puede destacar es que esos expertos son utilizados para dar las pinceladas necesarias sobre la biografía de Egas Moniz (médico portugués que inventó la lobotomía y fue Premio Nobel en 1949), cuya trayectoria vital y profesional, casi a modo de McGuffin, se plantea como justificación del film. Pero además, en su errante caminar por el laberinto, los científicos están literalmente perdidos: no son capaces de dar con la salida, ni de encontrarse unos con otros, por mucho que el montaje nos permita verlos a todos recorrer los mismos espacios. Aun así, el inicio del film tampoco se limita a mostrar esa incapacidad de los expertos para salir del laberinto o para encontrar espacios comunes en su interior. La secuencia acaba de forma brutal con la irrupción en rojo violento del título del film, sobre las palabras de uno de aquellos expertos, Antonio Rey (médico e historiador), afirmando que en la sociedad actual hay toda una serie de fármacos que funcionan igual que el expeditivo método inventado por Moniz, con el agravante de que mediante éstos, hoy se procede a «una especie de psiquiatrización de grandes masas de población. Ya no estamos para tratar a los locos, sino para tratar a toda la población». Mientras estas últimas palabras («tratar a toda la población») se repiten, como si de un disco rallado se tratase, y entran en la banda sonora unos gruñidos de primates, el título de la película avanza hacia el espectador, hasta que éste se *introduce* en la primera «o» de la palabra «como» para ver aparecer en el noticiario cinematográfico portugués una visita a la Universidad de Coimbra del dictador español Francisco Franco. De este modo, en dicha secuencia (que también comprende los créditos del film) Jordá es capaz de atar

¹⁵ Santos Zunzunegui, «Corregir, dirigir. *Monos como Becky*», en Josep Maria Catalá, Joxetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *op. cit.*

en un solo paquete la *lobotomización* de la sociedad contemporánea, el laberinto en el que se encuentra buena parte del discurso científico e intelectual y la herencia de un tiempo terrible, el de Franco en el caso de los españoles o el de António Oliveira Salazar en el caso de Portugal. De este modo, la situación contemporánea queda unida a ese pasado mediante un cordón umbilical imposible de seccionar y, al contrario de lo ocurrido con otros documentales contemporáneos, el asunto de la Historia no queda limitado a una cuestión de memoria o justicia histórica, sino que se presenta ligado a la médula de los problemas contemporáneos.

Pero *Monos...* no es únicamente un film *collage* performativo, también avanza por otros terrenos: tanto en su construcción formal, como en su proceso de aproximación al mundo histórico, Jordá construye diferentes líneas por las que transcurre la película y todas ellas utilizan diferentes estrategias narrativas y de puesta en escena. Los expertos nos ilustran sobre las diferentes acepciones de la locura; los familiares de Moniz glosan la figura del Premio Nobel; João Maria Pinto, contratado como actor para el film, investiga a la eminencia portuguesa (como trasto ocasional en la pantalla del propio Jordá), expone sus propios trastornos psicológicos e interpreta, en breves reconstrucciones, al propio Moniz; Jordá entrevista y dirige, pero también se expone a la cámara para mostrar su embolia cerebral y las consecuencias de la misma; y la Comunitat Terapèutica de Malgrat de Mar actúa para la cámara, prepara con Jordá y Pinto una pequeña obra de teatro sobre Moniz y reflexiona sobre su participación en el proceso creativo del film, dando paso a través de esas intervenciones a sus personales historias de vida. De este modo, con toda la complejidad que supone la convivencia de estos disímiles elementos, la película no sólo apela a la conciencia del espectador, sino que éste acaba siendo consciente de cómo la realización del film en sí misma tiene un claro componente terapéutico para buena parte de los que en él participan (el propio Jordá, Pinto y los internos de Malgrat de Mar), a la vez que ese proceso de terapia se convierte en la esencia narrativa de la película. En esa reunión de elementos tan divergentes se encuentra la apuesta más arriesgada del director: en su voluntad discursiva no desprecia nada, todos los materiales le son útiles para la estructuración del film y todos acaban encontrándose bajo su experta mano directriz. Se trata por lo tanto de un reciclado de estilos, imágenes y recursos tan amplio como fascinante e inagotable.

En el espejo que supone *Monos...* se ha mirado Isaki Lacuesta para componer su ópera prima, *Cravan vs. Cravan*, hasta ahora la más pro-



Cravan vs. Cravan (Isaki Lacuesta, 2002).

metedora iniciación en el terreno del largometraje de los últimos años. La construcción del film, casi como si de un trabajo de artesanía manual se tratase, explora una gran diversidad de fuentes (y las que no existen, porque se han perdido o porque nunca han existido, las reconstruye según las necesidades del propio discurso de la película). La película se concibe como una estructura hecha con materiales de derribo, de formas culturales olvidadas o situadas voluntariamente al margen: ex boxeadores, poetas o músicos malditos se precipitan en la pantalla junto a imágenes de archivo (reales o no), reconstrucciones circenses del París de principios del siglo XX, espacios que generan una profunda sensación de extrañamiento, como la abandonada plaza de toros de las Arenas de Barcelona, en la que han crecido no sólo malas hierbas y arbustos, sino incluso árboles... El hilo argumental que sostiene la película de Lacuesta es el de una investigación/reconstrucción del mito y el recorrido vital del boxeador-poeta Arthur Cravan. En esa aventura vital de Cravan que es, a su vez, el recorrido del film, la sucesión imparable de todos esos elementos a los que nos hemos referido acaban formando un caleidoscópico tono, por momentos surrealista, por momentos onírico, pero siempre empujado por un fuerte aliento poético pegado al suelo, a las sensaciones inmediatas. En todo momento Cravan elude la persecución de Lacuesta, se muestra inexpugnable como objetivo, indescifrable como leyenda, pero lo atractivo del film no está en desentrañar el misterio, sino en recorrer ese camino entre el sueño, el mito y la realidad cargado de elementos diversos que nos propone Lacuesta.

Con *Tren de sombras* se cierra el triángulo —en realidad tendríamos que decir que se abre, ya que cronológicamente es el primero— de los largometrajes que más han indagado en los límites del documental con formas de representación experimentales en los últimos años (los otros dos vértices, se deduce de lo que venimos diciendo, estarían ocupados por *Monos...* y *Cravan...*). La película de Guerín, de nuevo (desde su propio título) tiene al cine como objeto de indagación; no por casualidad se gestó en torno a las conmemoraciones del primer centenario de aquél. Si *Innisfree* se había aproximado a la faceta mitológica del cine, ahora Guerín da un paso más allá y se enfrenta a la fenomenología del mismo y sobre todo a su condición temporal. En una primera aproximación, *Tren de sombras* podría parecer otro falso documental más que se pregunta por los límites de las formas de representación del mismo, a la vez que lanza una mirada nostálgica sobre el propio objeto cinematográfico; pero la película de Guerín va mucho más allá. En primer lugar porque ya dentro del propio film se rompe la *falsedad* del metraje encontrado con el que el director monta la pelícu-

la al introducir recreaciones de algunas de las secuencias fundamentales del film, como la del saludo de la doncella o la del propio Fleury (supuesto *realizador* de las imágenes de principios del siglo XX) perdiéndose en la espesa niebla del lago. Pero sobre todo, porque a Guerín no le vale con esa mirada nostálgica y cómplice que puede compartir el cinéfilo, no se conforma en señalar a nivel indexal la experiencia construida que es la materia filmica. *Tren de sombras* se interroga por los mecanismos mediante los cuales el cinematógrafo, en su condición de imagen y más concretamente de imagen-tiempo, detenida y capturada, nos devuelve a nuestra condición de mortales. De ese modo, el film adquiere de nuevo las características ensayísticas que ya hemos destacado en *Innisfree*, sobre todo cuando, en la segunda parte, el espectador visita la vivienda de los Fleury en el presente y luego, en la tercera, es invitado a repensar las imágenes vistas al inicio del film a partir de que se muestren las recreaciones a las que nos referíamos anteriormente y de las nuevas pautas relacionales establecidas en el (re)montaje final. En esos términos, *Tren de sombras* reflexiona desde su propia construcción, se plantea como un objeto filmico que plasma un pensamiento sobre su propia forma y desde ahí establece ineludibles puentes con la propia condición finita del ser humano: la capacidad de las imágenes cinematográficas de su tiempo para detener y visitar el pasado se presenta como contraposición a la fugacidad del paso del tiempo humano.

* * *

Desde una posición más política que estética vale la pena llamar la atención sobre *200 km*, una película colectiva, como hemos visto, que se plantea en tono de crónica y que acaba haciendo uno de los retratos más vivos y ricos del país que se ha visto en la pantalla en los últimos años (tanto en el terreno de la ficción como en el del documental). El gran acierto de este film es que encuentra una sociedad española que, a base de ir apartándola de los espacios de visibilidad, de ir ocultándola, de ir negándole la presencia mediática (con la salvedad de las noticias que rápidamente se identifican con una España negra, rural y retrasada), pensábamos que había desaparecido. *200 km* demuestra que no es así, que esa España sigue ahí y nos la ofrece sin prejuicios ni disfraces. Una España, digámoslo claramente, llena de gente fea, con arrugas, sin dientes, gente que suda mientras canta y baila *jotas* que, incluso a los españoles, nos parecen sacadas de algún viejo catálogo de ancestrales costumbres extinguidas. Ese es el gran valor de esta película, que muestra una España que sigue existiendo, por mucho que

esos modelos de vida no encajen fácilmente en la nueva sociedad del capitalismo avanzado en la que queremos vivir. La propia acción del redescubrimiento de ese país escondido convierte a *200 km* en un film fascinante y a la vez cargado de contenido político, directamente en la estela de la película de los hermanos Bartolomé, *Después de...* Lo que hace todavía más interesante y atractiva a *200 km* es, posiblemente, que ese retrato de España, más que de una búsqueda por parte del equipo de realización, brota como un encuentro a partir de la inocencia de la mirada de sus realizadores. La película se concibió como la segunda parte de *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), film que narraba las vicisitudes del *Campamento de la Esperanza*, que los trabajadores de Sintel habían establecido en la Gran Vía de Madrid para protestar por el desmantelamiento de la empresa a manos del Gobierno del PP y Telefónica, con un cierto beneplácito de los sindicatos mayoritarios. Aquella película acababa con la firma de un acuerdo de recolocación para los empleados y el desmantelamiento del campamento. No es anecdótico recordar que la protesta recibió numerosos gestos de solidaridad por parte de la población y *El efecto Iguazú* fue premiada por la Academia de Cine con el Goya al mejor largometraje documental. *200 km* arranca dos años más tarde, cuando los ex trabajadores de la empresa de telefonía deciden realizar una marcha paralela por las seis Carreteras Nacionales de España para llegar a Madrid el Día Internacional del Trabajador, 1 de mayo, debido a que consideran que ni el Gobierno, ni Telefónica han cumplido con lo firmado. Pero en esta ocasión los trabajadores de Sintel apuntan también entre los culpables de su situación a los propios sindicatos, y en concreto a José María Fidalgo, líder de Comisiones Obreras (CCOO), sindicato otrora mayoritario en Sintel. La diferencia fundamental entre una película y otra quizá se inicia en esa ruptura con la disciplina sindical y en la coralidad de la propuesta. Si en *El efecto Iguazú* el protagonismo dentro del campamento era de los líderes sindicales y los momentos álgidos se estructuraban en torno a las visitas de figuras ilustres al campamento (como el caso del Premio Nobel José Saramago), en *200 km* el liderazgo se diluye por la propia estructura de las seis diferentes marchas; los momentos álgidos se hallan en las llegadas a los diferentes pueblos y el cruce de conversaciones con los lugareños. Esos encuentros son los que marcan el avance de la película: lo menos interesante son algunos de los discursos de bienvenida y lo más destacable las reflexiones no meditadas, las conversaciones improvisadas, tanto de los obreros de Sintel como de la gente que van encontrando en su recorrido. Unas palabras cargadas de compromiso ideológico más allá de las militan-

cias políticas. Un ejemplo de esto último son las declaraciones del camionero que para junto a una de las columnas del norte al principio de la película. El personaje, en lugar de hablar, grita sus verdades y su indignación al micrófono; otro, el de los chicos jóvenes que plantean el problema de Sintel como un desafío generacional. Esos personajes, que aparecen casi como huellas de otro tiempo, acaban configurando un discurso sobre España mucho más potente de lo que podría parecer a primera vista: ahí está la señora ilustrada que fuma y mientras analiza la situación política y social del país en una de las primeras plazas a las que llega una marcha, pero también forman parte de ese discurso las mujeres que explican, por ejemplo, los guisos que preparan para los «peregrinos». Otra cosa destacable del film es esa presencia de las mujeres¹⁶: mujeres que pelean en la vanguardia y en la retaguardia, mujeres que participan en toda la intendencia de la marcha, mujeres que se quedan en casa, sosteniendo el hogar, mujeres que discuten con sus maridos, hijas que quieren entender la lucha de sus padres pero dudan... La película acaba de manera abrupta, con un final precipitado y confuso. Como se sabe, en la manifestación del 1 de Mayo en Madrid, José María Fidalgo fue agredido por uno de los trabajadores de Sintel; el incidente fue recogido por todos los medios de comunicación y difundido masivamente (y sirvió para acabar con buena parte de la adhesión social que hasta entonces había tenido la reivindicación). La película también muestra la agresión y su difusión en varias emisoras de televisión; después, uno de los líderes del grupo de ex trabajadores de Sintel (que sólo al final, en el reencuentro en Madrid, cobra una relativa centralidad) anuncia que se buscará al responsable. Aun así, ese final apresurado, sin un claro cierre dramático (¿qué pasará con el agresor?, y sobre todo, ¿con el resto de los trabajadores?), no deja de ser una característica más de un film que, como decíamos, se concibe como una crónica de urgencia.

OTRAS PRESENCIAS ACECHAN: VISIBILIDADES E INVISIBILIDADES

Además de los títulos vistos hasta aquí, que han tenido algún tipo de trascendencia pública, también existe una serie de producciones realizadas en subformatos, con duraciones poco ortodoxas, sin ayudas ins-

¹⁶ Algo que en *El efecto Iguazú* no ocurría, ya que éstas quedaban la mayor parte del metraje en un discreto fuera de campo y cuando hacían su aparición era para reforzar el discurso de la soledad de los hombres en el campamento.

titucionales, sin estreno en sala —o con estrenos apenas visibles—¹⁷, como mucho con algún tímido pase en televisiones periféricas en horarios intempestivos, o en espacios alternativos, a las cuales se las llevará el viento de la historia. Este hecho, por otro lado inapelable, resulta especialmente injusto en el terreno que queremos delimitar aquí del encuentro entre el documental y la vanguardia, ya que son las producciones realizadas en los márgenes, en la periferia, las que, en muchas ocasiones, han aportado las propuestas más atrevidas. En España, debido a una falta absoluta de apoyos específicos, la escasa producción que se propone con vocación minoritaria y experimental responde habitualmente a modelos de producción *amateurs*, basados en sistemas de financiación cuya principal fuente son los recursos de los implicados en el proyecto. Cuánto tiempo esto seguirá siendo así es algo que depende de una reestructuración del sistema de fomento de la producción audiovisual, que no parece vislumbrarse en un horizonte cercano.

Para que el paso del tiempo (y la historia) no resulte tan cruel, en los siguientes párrafos transitaremos por algunos de esos films. Debemos avanzar, sin embargo, que en ningún caso se trata de películas de una incuestionable excelencia estética, de títulos de indiscutible necesidad (¿cuáles lo son?), pero todas apuntan maneras, abren líneas de trabajo, dejan rastros de una forma específica de entender el documental más allá de la pura cuestión de la referencialidad: en definitiva, se adentran a experimentar con las formas que les ofrece el mundo histórico. Sin duda, la propia condición de doblemente periféricos¹⁸, de limítrofes, que tienen estos productos hace casi imposible el trazado de una cartografía clara¹⁹, pero ello no es excusa para guardar silencio sobre su presencia.

¹⁷ También algunos de los títulos anteriores sufrieron estrenos semiclandestinos o fugacísimos pases por las salas: *Monos como Becky* (estrenada en Barcelona en un cine de reestreno) o *200 km* (que no llegó a su segunda semana de exhibición en esa misma ciudad).

¹⁸ Si el documental está en los márgenes de la industria audiovisual de la ficción, estos trabajos se sitúan en los contornos de ese ámbito documental, tanto por su voluntad experimental como por la condición *amateur* de la producción de buena parte de ellos.

¹⁹ Estamos hablando de un terreno sobre el que orientarse resulta muy difícil, pues, como decíamos, son films que en la mayoría de los casos apenas dejan huellas a su paso por algún festival también periférico o algún otro tipo de circuito paralelo. Sin lugar a dudas, muchos títulos de interés se nos quedarán en el tintero por puro desconocimiento. Aun así, nos parece que la selección que aquí aparece es suficiente para justificar la necesidad de estos apartados finales del capítulo. Por supuesto, todas las faltas y ausencias que se puedan detectar las asumimos como limitaciones del trabajo de campo. También hemos de advertir que la nómina de autores y obras aquí aparecida sería mucho me-

Por lo dicho, el conjunto de films que abordaremos no quiere proponerse como una taxonomía de tendencias. Los trabajos y realizadores que aparecen a continuación no representan a nadie más que a sí mismos y quizá no compartan otra cosa que su voluntad de experimentar con la forma y el hecho de ser periféricos (y para ello tendremos que aplicar una acepción amplia del término). Si el documental contemporáneo se reivindica como fronterizo, híbrido, inestable, nos parece necesario llamar la atención sobre los productos que se generan en el lugar en que esas prácticas documentales son fronterizas, híbridas e inestables por necesidad.

A pesar de todo ello, y con el único propósito de mantener un orden expositivo, hemos organizado el texto en torno a dos modelos principales que, según nos parece, encuentran resonancias en la mayoría de las propuestas a las que nos referimos. El primero de ellos sería el del falso documental, el *fake*; y el segundo el modo que Nichols denomina observacional. El *fake*, un tipo de film de ficción que parasita los recursos del documental (en cualquiera de sus variantes), es una producción cultural modélicamente posmoderna y, por lo tanto, no debe resultar extraño que en torno a ella se agrupen algunos de los trabajos producidos en los últimos años. Sin embargo, puede resultar más llamativo que el llamado modo observacional, no intervencionista (la famosa «mosca en la pared» en palabras de los antropólogos), cuyo nacimiento sitúa Nichols²⁰ en los años 60, en el entorno del *direct cinema* estadounidense, haya sido el otro foco principal. Ello es debido a que, todavía en nuestros días, en España existe un discurso hegemónico (de clara inspiración *baziniana*) en cuanto a la naturaleza ideal de ciertas estéticas cinematográficas como *reflejo* del mundo, las cuales tienen que ver con el nacimiento y desarrollo de los nuevos cines, un contexto en el que se sitúa el *direct cinema*. El modo observacional encuentra un claro acomodo como ideal frente al exceso de argumentación que supone el modo expositivo²¹ (en estos momentos materializado principal-

nor si no hubiese sido por la ayuda prestada por algunos colegas, que nos han puesto sobre la pista de materiales y autores diversos e, incluso, nos han facilitado el contacto con algunos de ellos. Aunque han sido varios los que nos han socorrido en esta labor, es de recibo reconocer que en esta ocasión ha sido Antonio Weinrichter quien más puertas nos ha abierto.

²⁰ Bill Nichols, *op. cit.*, 2001.

²¹ Mientras, los modos reflexivos y performativos (desarrollados según Nichols a partir de los años 80) parece que apenas han tenido predicamento en el contexto español. Y eso, como hemos visto, a pesar de los indudables rasgos de reflexividad que se pueden encontrar, por ejemplo, en los documentales de Víctor Erice y José Luis Guerín,

mente en el reportaje televisivo, devaluado en términos artísticos y presentado como única forma documental en España a lo largo de buena parte de los años 80 y 90). Pero lo que hace más interesante a estos documentales no es que puedan agruparse en torno a estos dos focos principales, sino el hecho de que ese acercamiento nunca sea canónico. Al proponer alteraciones y rupturas de los modelos para intentar acercarse mejor a sus objetos, estas películas acaban mostrando una cierta insatisfacción, que en algunos casos incluso deviene frustración. De ahí, del relativo descontento que generan los referentes y de una heterodoxia obligada, brota, en buena parte de ellos, una clara melancolía como «una forma de captar emocionalmente los cambios y el paso del tiempo sobre la realidad»²²; en este caso, nos vemos obligados a subrayar, sobre los propios mecanismos cinematográficos. El tiempo ha pasado y las ortodoxias (de cualquier naturaleza) se muestran insuficientes ante el empuje de estas prácticas marginales. En ocasiones esa melancolía se abre también al propio objeto de los documentales, pero incluso cuando no es así, ésta planea sobre las estructuras de los films como una forma de búsqueda incesante. Resulta por lo tanto productivo en términos de análisis prestar atención a esas tensiones que se generan entre los modelos y sus plasmaciones filmicas, ya que muestran desajustes por los que, sin duda, se cuelan las apuestas más renovadoras. Al fin y al cabo, estamos hablando de películas que buscan experimentar y alejarse de los modelos canónicos.

DESDE LA POSMODERNIDAD: EL POSDOCUMENTAL

En el terreno del falso documental que, como hemos visto, abría *Gaudí* en España, se mueve *Dreamers/Soñadores* de Félix Viscarret (1999). En apenas diez minutos, el realizador recuerda la hipotética historia de la rama masculina de su familia (su padre, su abuelo, su primo Dwight y su tío Rudolf), todo ello embriagado por la romántica emoción que

y de que Joaquín Jordá ha transitado en sus documentales más recientes por los caminos de la performatividad. Y aunque algunos de estos realizadores son referencia obligada de muchos trabajos posteriores, lo cierto es que el elemento de su trabajo que siempre se acaba destacando es el de la observación, con toda probabilidad debido que ese ha sido el discurso que los propios directores han generado sobre su obra (al menos en el caso de Erice y Guerin).

²² Josep Maria Català, «La necesaria impureza del nuevo documental», en *Documentaria 2003. Muestra Internacional de Cine Documental de Mujeres. Sexo, mentiras y mundialización*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, 2003, pág. 25.

desprenden las notas del Adagio para cuerda, Opus 11, de Samuel Barber, pieza que invade la banda sonora a lo largo de todo el film. Viscarret parte de dos tradiciones importantes en el terreno del documental: por un lado, los films de montaje, *found footage* y, por otro, las biografías familiares. Su película está montada a partir de imágenes de principios del siglo xx a las que el texto en off, con una voz cuyo grano rugoso empatiza tanto con los fotogramas antiguos como con la música de Barber, alude casi siempre de manera elíptica y sesgada. Por ejemplo, cuando el narrador habla de la obsesión del tío Rudolf por las mujeres, se ve a un grupo de chicas practicando ejercicios de tenis. A posteriori, las referencias a este personaje irán acompañadas de imágenes de un desfile femenino. Al padre lo encarnan diferentes sujetos: desde un hombre sentado junto a un niño hasta un aprendiz de Ícaro, que se lanza desde un avión para probar un sistema de vuelo basado en unas alas sujetas a sus brazos... El off explica la vida de estos cuatro personajes (perdedores, locos, *soñadores*) durante un tiempo glorioso e irre recuperable según las recuerda un quinto personaje, el narrador.

Se establece, además, un punto de partida de profunda subjetividad: se empieza y se acaba con las mismas palabras, casi susurradas y acompañadas por la dificultosa respiración del narrador: «Oh si pudiera... En mis sueños... Cuando era joven...»²³. Con todos estos elementos, el film se convierte en la constatación más clara de los principios básicos del montaje (principalmente, del conocido efecto Kuleshov guiado por la palabra), pero sobre todo de las grietas que abre el paso del tiempo y la dificultad de la memoria (y, por lo tanto, del documental histórico): todos los rostros que pueblan el film, cien años después de su registro, resultan intercambiables. Para el espectador contemporáneo han desaparecido los rasgos propios del individuo y sólo queda lo representativo de una época pasada, los elementos comunes que lo identifican como habitante de otro momento, como ruinas de un tiempo que fue. En definitiva, lo que nos dice el film de Viscarret es que eso mismo que le pasa a los rostros ocurrirá con la memoria de las personas: quedará diluida en el magma de una época. Melancólico en extremo, *Dreamers* se desvía hacia el terreno del *found footage* (las imágenes utilizadas son reales, pero aparecen recontextualizadas, reubicadas) para cuestionar, de manera visible para el espectador, el valor referencial de lo rodado. Por lo tanto, en este caso la *falsedad* no está en

²³ En inglés en el film; la traducción es nuestra.

el origen de los materiales visuales (sin duda con una fuerte pregnancia referencial), sino en la utilización de los mismos hecha por Viscarret, en su resignificación.

Otro falso documental, o *mock-documentary*²⁴, es *Ivan Istochnikov* (Lluís Escartín Lara, 2001)²⁵; con la curiosa particularidad de que se trata de la adaptación de un libro, un *fake*, del fotógrafo Joan Fontcuberta²⁶. *Ivan Istochnikov* se propone como una entrevista al investigador de asuntos espaciales Michael Arena, la cual nos va a permitir conocer el secreto del astronauta que da título al cortometraje, Ivan Istochnikov (traducción al ruso del nombre de Joan Fontcuberta). En el film se van sucediendo imágenes de la hipotética entrevista, donde el hieratismo y el fuerte acento del personaje pueden recordar al espectador a vezado a otros de *found footage* de noticiarios y películas de ficción como *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) o *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953). Ivan Istochnikov es un personaje trágico, pues había sido llamado para la gloria eterna a la que en los años 60 parecían abocados todos los exploradores del espacio; cualquier vestigio de su presencia acabó siendo borrado de los registros después de que su cohete se desviase de la órbita y quedase vagando en el espacio, con la única compañía de un perro que viajaba con él en la nave. La narración está trufada de comentarios irónicos por parte de Michael Arena, como el de que la gran cantidad de animales que se enviaron al espacio en los años 60 permitía pensar en una especie de Arca de Noé cósmica, o como el que sirve para cerrar su intervención, según el cual Andrei Beregovov, un colega de Ivan Istochnikov que viajaba en otra nave, vio, cuando éste ya había desaparecido en el infinito, una botella de vodka con un mensaje en su interior, que flotaba en el espacio. Para acabar la pieza, el propio Fontcuberta aparece en el papel de Beregovov, concluyendo (¡en castellano!) con una reflexión sobre la insignificancia de la condición humana. Todos estos distanciamientos

²⁴ Jordi Sánchez-Navarro ha propuesto el término *mofumental* como adaptación al castellano de los términos anglosajones *mockumentary* o *mock-documentary*, que harían referencia a la variante más paródica del falso documental. Jordi Sánchez-Navarro, «El *mockumentary*: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo», en Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano (eds.), *Imágenes para la sospecha*, Barcelona, Glénat, 2001. Y también, el capítulo de Sánchez-Navarro en este mismo volumen.

²⁵ Este film está disponible para su visionado en la siguiente dirección de internet: <www.smartvideoserver.org>

²⁶ *Sputnik*, Fundación Arte y Teología, Madrid, 1997. Más información al respecto de esta obra en <www.nexusgeographics.com/sid/font/bin/Ghome.htm>

irónicos sobre la propia narración, así como aquellos implícitos en los materiales de *found footage* (por ejemplo, ese plano final en que sobre un globo terrestre se puede leer «This is THE END... of the beginning...»), sitúan a *Ivan Istochnikov* en el terreno de la parodia, pero ello no impide que de la forma del film emane una extraña melancolía sobre aquello que resulta parodiado²⁷.

Entre las resonancias paródicas, aunque de otro tipo, y el distanciamiento se mueve *Mar Madrid* (Rafael R. Tranche, 2002), una película híbrida y arriesgada, a medio camino entre un homenaje contemporáneo a las sinfonías urbanas más clásicas y una cruel mirada sobre los reportajes televisivos. Como su propio título indica, la película narra, entre datos falsos y auténticos difícilmente discernibles en la mayoría de ocasiones, el pasado y el presente marítimo de la capital. Respecto a su particular homenaje a las sinfonías urbanas, podemos decir que la película renueva la experimentalidad de aquéllas mediante el uso de tecnología digital para sus trucajes, permitiendo de este modo, en una de sus secuencias más conseguidas, que los delfines se asomen a las ventanas del metro capitalino para observar a sus pasajeros (como si, momentáneamente, se intercambiasen las posiciones observacionales de cualquier acuario). En cuanto a su crítica de los reportajes televisivos, ésta se vehicula a través de una mirada distanciada y dura de los expertos entrevistados (que a su vez actúan de forma excesivamente fría, hierática, casi maquina). Sólo al final, con la aparición de Moncho Algora, se recorta la distancia creada a lo largo de todo el film. Si en la película de Escartín Lara la melancolía había quedado muy matizada por la ironía, en *Mar Madrid* la gélida puesta en imágenes que establece Tranche la evacua por completo (al menos del objeto, aunque no tanto de la forma).

También en la difusa frontera entre lo imaginado y lo referencial, *Lucky Village* (Ingrid Correa Malmcrona y Pedro Pinzolas, 2003) se muestra como un film que representa la vida cotidiana y sin sobresaltos de La Herradura, una localidad costera de la provincia de Granada. Aunque la población existe como municipio —la podemos encontrar en los mapas— lo que vemos en el film es más bien lo que el pueblo podría haber sido en otras circunstancias: un paraíso terrenal al que han llegado personajes de muy diferentes partes del mundo para encontrar la paz espiritual en un tiempo que parece detenido. En dicha mirada no deja de

²⁷ Roscoe y Hight han analizado cómo un tipo de *mock-documentaries*, que parodian algunos aspectos de la cultura popular, generan a su vez un cierto sentimiento de ausencia, de pérdida, en torno a ese objeto parodiado. El homenaje y la crítica se encuentran en un gesto de naturaleza claramente posmoderna (*op. cit.*, págs. 64-75).

existir una lúcida ironía, tanto hacia la propia historia como hacia los mitos que pueblan Andalucía (desde los puestos en circulación por los viajeros del XIX²⁸, que descubrieron una tierra indómita, casi salvaje, hasta los del turismo más contemporáneo). De este modo, la película de Pinzolas y Correa Malmcrona se convierte en un film que *documenta*, más que un mundo histórico, un imaginario, que implica cuestiones tan interesantes como la de los tópicos, alimentados y realimentados en los dos últimos siglos. *Lucky Village* los revisita con un fino sentido del humor, que permite al espectador una complicidad amable. Para ello, la película se dota de una voz en off en inglés cargada de una reflexiva autoridad, que sigue muy de cerca el conocido *BBC style*. El locutor desgrana desde los inicios los lugares comunes de cualquier documental institucional sobre Andalucía: tierra de viajeros por la que han pasado fenicios, griegos, romanos, árabes... e italianos. En ese juego irónico, el film salta, en su clásico proceso de presentación del lugar, desde Andalucía como unidad hasta una peluquería como espacio consiguiente, emplazamiento que sólo más tarde situará en La Herradura. El proceso de descentramiento que produce este tipo de opciones es el que dota de sutil y personal brillo al film. Por lo tanto, *Lucky Village* no sería un *fake* en el sentido pleno del término, es decir, no sería una película de ficción que imita las formas del documental, sino que su posición resulta mucho más fronteriza y ambigua: coquetea con elementos del mundo histórico (el propio pueblo) y además centra su trabajo en cierta mitología andaluza, sobre la que eleva su discurso de ficción. En definitiva, se trata de un film que tiene una de sus mejores armas en la inestabilidad, incluso para matizar la melancolía, que sin duda aparece en esa revisitación de la mitología, que propone con un cierto distanciamiento.

La última de las piezas recogidas en este bloque abandona definitivamente el terreno del *fake* para proponer cierta reflexividad a partir de una exploración de los elementos más comunes del documental expositivo: se trata del trabajo de Harmonía Carmona *Un tal Mulibahan* (2000). Por un lado, el film incluye reconstrucciones ilustrativas (de tal forma que da voz y cuerpo a su protagonista, muerto y disecado)²⁹ y, por otro, construye la estructura narrativa como una investigación de corte clásico: un documental expositivo en el cual la voz en off nos



Lucky Village (Ingrid Correa Malmcrona y Pedro Pinzolas, 2003).

guía en un recorrido por la historia de su objeto de interés, todo ello trufado con una serie de declaraciones de implicados y expertos, que van aportando sus diferentes y contradictorios saberes. Lo que ocurre es que todo ese discurso de sobriedad se erosiona mediante algunos recursos básicos: por ejemplo, la voz del off dobla las palabras del personaje en las partes dramatizadas (confundiendo a uno y otro) y las voces de autoridad llamadas a declarar entran no sólo en flagrantes contradicciones, sino en evidentes enfrentamientos. La película se propone como un acercamiento al que se conoció mediáticamente como «el caso del negro de Banyoles», que saltó a la actualidad de los informativos a principios de los años 90, cuando, debido a una denuncia particular, se conoció globalmente que en un pequeño museo de la población catalana de Banyoles se conservaban los restos disecados de lo que, parece, era un bosquimano xam. Botswana, país en el que actualmente vive la minoría bosquimana, pidió la repatriación de los restos y, aunque los trámites fueron lentos, ésta se acabó produciendo unos años más tarde. La película de Carmona deconstruye todo este proceso, a la vez que muestra el entramado que aguanta su documental y, de paso, todos los documentales expositivos; de este modo, llama la atención sobre sus propias estructuras y entra en el terreno de la reflexividad. Al final, la directora, cansada de la lucha de intereses que se esconde tras la utilización, por parte de unos y otros,

²⁸ Esa tradición de los viajeros del siglo XIX y su continuidad en las iniciativas de los socialistas utópicos en Andalucía ya fue explorada en otro falso documental, el capítulo *Paraísos* (Basilio Martín Patino, 1998) de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*.

²⁹ Una leyenda al inicio del documental advierte: «Mulibahan es una invención imposible.»

de la figura del bosquimano, el tal Mulibahan, y consciente de que la estructura del documental expositivo se ha demostrado insuficiente, huye al desierto para compartir su experiencia con los supuestos descendientes de aquél. Allí, en un gesto de sabiduría, no sólo les da voz, sino que deja que sean ellos mismos los que se nombren ante la cámara (secuencia con resabios del cine de Jean Rouch que cierra el film).

HACIA LA CONTEMPORANEIDAD: EL NEODOCUMENTAL

El segundo núcleo, sobre el que pivota el otro grupo de estos documentales marginales, como decíamos, nace en la tradición de la no intervención puesta en marcha por el *direct cinema* estadounidense. Es, por lo tanto, un tipo de film mucho más cercano a un modo observacional que de participación (tal y como podría ser el propugnado desde un posicionamiento más próximo a los postulados franceses del *cinéma vérité*). Aun así, como también hemos advertido, esa proximidad no quiere decir imitación y, mucho menos, asunción de sus principios fundamentales. Más bien al contrario, podríamos decir que se trata de películas que puede parecer que comparten la estética de su modelo, pero de hecho la reelaboran según un acercamiento flexible y enriquecedor que las sitúa plenamente en la contemporaneidad. Es en esas reelaboraciones donde estos documentales de nuevo cuño encuentran su propio espacio.

La figura de Ricardo Íscar funciona en este caso casi como bisagra entre generaciones de realizadores. Su primer film, *A la orilla del río*, se rodó en 1989 y se montó en 1991. Como reza un texto inicial, la película (de poco más de veinte minutos) recoge a la familia Fernández en un día de septiembre, mientras vive acampada junto al Tormes a su paso por Salamanca. Rodada en blanco y negro y en 16 mm., la película juega la baza de una fotografía muy contrastada y con mucho grano, elementos que revelan su condición de objeto altamente construido, pensado. Cierta condición de imagen de otro tiempo cinematográfico (voluntariamente pasada de moda, nos atreveríamos a decir) se desprende de estos y otros elementos, como son los retratos de algunos niños en la secuencia en que éstos juegan con las pinzas de colgar ropa. En esos momentos los niños miran a cámara, esperando que ésta los retrate, con una actitud de una inocencia casi prefilmica (en todo caso, al menos pretelevisiva). A estas características se le debe añadir que la película es muda en el sentido literal del término; a los personajes no se les oye hablar (sólo en la secuencia final se introduce un cante fe-

menino, pero no sincronizado). La película parece rodada sin sonido directo, circunstancia ésta aprovechada a posteriori para elaborar una delicada, pero muy básica, banda sonora que reconstruye, con un afán puramente simbólico y alejado de cualquier intento de naturalizar las imágenes, algunos sonidos relacionados con lo que se ve en cuadro³⁰. De este modo, el tratamiento sonoro acentúa el distanciamiento y el extrañamiento, que hemos visto que se proponía ya desde el trabajo con las imágenes. Todo ello desemboca en la acentuada búsqueda de un cierto *primitivismo*, que carga al film de un claro sentimiento de melancolía (ahora sí en relación directa con el tema del film), de un tiempo que no sólo pasa por encima de los personajes, sino que pesa sobre ellos.

Ese sentimiento de final de recorrido se desprende también de los otros films de Íscar, como si su interés principal fuese el de registrar (con pasión de antropólogo de épocas pasadas) costumbres y usos sociales en el límite de la desaparición. Tanto *Badu. Historias del desierto del Negev* (1994), como *La punta del Moral* (2000) o *El cerco* (2001, codirigido con Nacho Martín) participan de ese mismo espíritu. Pero los mejores momentos de los films de Íscar son aquellos en los que el realizador no aspira únicamente a mirar esas formas de vida en peligro de extinción de manera observacional, aunque solidaria, sino las secuencias en las que muestra a las claras su implicación personal con los personajes y sus circunstancias. *La punta del Moral* narra la vida cotidiana de un pueblo pesquero del mismo nombre en Isla Canela (Huelva), donde la promoción del turismo de lujo está acabando con sus recursos. El punto de vista del realizador no sólo es evidente (la película se sitúa siempre en la posición de los humildes pescadores y los lujosos apartamentos y hoteles en construcción van tomando forma como siluetas amenazadoras desde la profundidad de campo de manera progresiva), sino que además se permite emitir beligerantes juicios sobre esa presencia con la elaboración de las imágenes y el montaje. Eso es evidente de forma rotunda en la secuencia de la tormenta. Íscar muestra la progresión del temporal, que afecta igualmente a los pescadores y a los edificios en construcción. Los pescadores, solidariamente, luchan contra el tiempo inclemente para amarrar las barcas y evitar pérdidas mayores. De forma paralela, las obras aparecen vacías (como

³⁰ Por supuesto, el extremo, que desconocemos, de si el rodaje fue, o no, con sonido directo es una cuestión secundaria; lo importante es que el realizador ha querido recrear toda la banda sonora con ese evidente carácter simbólico.

prácticamente en todo el film), mientras el viento las azota y remueve redes de protección y plásticos de embalaje. Con un corte seco, sin una transición que facilite la elipsis, Íscar nos coloca justo después de la tormenta al lado de un pescador que, con paciencia y un par de cubos de plástico, se dispone a achicar el agua de una barquichuela. Por corte de nuevo vemos un plano en el que una grúa ha caído empujada por el viento sobre los nuevos edificios en construcción. Un perro olisquea en las inmediaciones. Nuevo corte: una valla publicitaria anuncia la edificación de un hotel de lujo. Son imágenes que no necesitan comentarios. El realizador no se conforma con mirar, con registrar la pérdida, utiliza la cámara y el montaje como una forma de oposición. Y a pesar de que la imagen es más naturalista que en *A la orilla del río* (*La punta del Moral* ha sido producido por una empresa de televisión), no se ahorra la inserción de dos secuencias que rompen con esa estética: una introductoria y otra que *ilustra* el sueño de un pescador, hacia la mitad del film. Ambas están construidas con imágenes de la pesca con almadrabas³¹, viradas y tratadas en posproducción para romper ese *naturalismo* más televisivo.

Muy similares estrategias se encuentran en *Tiurana* (1999), de Marta Albornà y Ariadna Pujol (podríamos decir que confeccionado como un film a la sombra de la obra de Íscar). Se trata de un trabajo de final de carrera que narra los últimos meses de vida del pueblo de Tiurana (Lleida) antes de desaparecer bajo las aguas de un pantano de nueva construcción. La película se fundamenta en los contrastes: la vida en convivencia con el entorno de los últimos habitantes (la familia Armengol), frente a la presencia invasora de las máquinas que construyen la presa y destruyen las casas abandonadas; el silencio de la misma familia, frente a las declaraciones de los políticos (de los cuales los medios funcionan como cajas de resonancia); el rostro de los primeros, frente a la presencia impersonal, fantasmal, de los segundos; el presente del pueblo abandonado, anegado por las aguas y sin vida, frente a la vida que una vez tuvo y que renace en las últimas imágenes a través de un film familiar recuperado por las realizadoras. *Tiurana* emana una evidente melancolía y aunque por momentos puede caer en un ruralismo idealizado, en la mayoría de ocasiones sabe mantener una distancia con dicha posición. En esa idealización de una vida rural no contaminada, presentada prácticamente como si de un paraíso perdido del pasado se tratase, se establecen sin em-

³¹ Ese es el tema de *El cerco* que, a su vez, tiene un tratamiento muy similar al de *A la orilla del río*, que ya hemos analizado.

bargo dos documentales de larga duración: *Fuente Álamo. La caricia del tiempo* de Pablo García y *El cielo gira* de Mercedes Álvarez. Dicha sublimación ruralista empaña a ambos films de forma muy similar, ya que las estrategias narrativas y de puesta en escena que usan los dos son muy similares. Una fotografía de una excesiva voluntad estetizante y una evidente apelación a los recursos del docudrama forzados por una puesta en escena clásica que, por ejemplo, rompe constantemente la verosimilitud espacial, son quizá los elementos que más claramente se vuelven contra el discurso de sus realizadores. En definitiva, una idealización sin fisuras de lo rural y un exceso de celo por ocultarse por parte de sus directores, que acaba consiguiendo el efecto contrario, son los elementos que traicionan a ambas películas³². A la contra, quizá debido a su larga experiencia como realizador de una gran cantidad de docudramas en el programa de Televisión Española *Vivir cada día* (1979)³³, Javier Maqua muestra en *Apuntarse a un bombardeo* las herramientas de su oficio (cámara, micro, equipo en general e incluso ensayos con los protagonistas) desde el inicio del film. Del mismo modo, la puesta en escena a lo largo de toda la película se caracteriza por el exceso. *Apuntarse a un bombardeo* narra el reencuentro de una serie de voluntarios, que fueron a Bagdad como escudos humanos antes de la invasión del país por parte de los Estados Unidos. Maqua se solidariza con sus personajes, pero, como antiguo militante de izquierdas curtido en mil batallas, a la vez no puede dejar de preguntarse sobre la utilidad del gesto. Los excesos de la película

³² Problemas similares a los ya apuntados al referimos a *En construcción*. De hecho, nos encontramos ante dos títulos en los que la maestría de Guerín es evidente. Pablo García realizó antes de *Fuente Álamo* un documental sobre el propio Guerín; mientras que Mercedes Álvarez fue la montadora de *En construcción*. No resulta extraño, por lo tanto, que las preocupaciones temáticas se repitan, al igual que sus plasmaciones formales (abundando en las mismas opciones). Pero quizá merece más la pena llamar la atención sobre cómo también la crítica repite sus argumentos al hablar de estos films en un circuito discursivo perfectamente cerrado, que se retroalimenta constantemente. Así, por ejemplo, entre los unánimes comentarios favorables que ha recibido *El cielo gira*, nos podemos referir al de Jorge García, que habla del film en términos de *película-revelación*, y continúa: «estamos ante una obra que, como todos los grandes títulos del género, incorpora en su sintaxis y en sus soluciones narrativas elementos ficcionales que la enriquecen, transformándola en una experiencia estética de primer orden» (Jorge García, «Miscelánea Castellana», en *El amante*, 152, diciembre de 2004, pág. 34), casi como si la utilización de una serie de recursos formales garantizase una incuestionable calidad del film. Además, la utilización de dichos recursos se presenta casi como una absoluta innovación, más, una *revelación*, cuando el docudrama lleva décadas indagando en ese terreno.

³³ Y autor de un apreciable libro sobre dicho formato: Javier Maqua, *El docudrama: fronteras de la ficción*, Madrid, Cátedra, 1992.

sirven como toques de atención sobre esa cuestión: por ejemplo, prácticamente a lo largo de todo el film los personajes se encuentran comiendo o bebiendo alrededor de una mesa; la preparación de las viandas y su llegada a la mesa se celebra con animados montajes a ritmo de gaitas (el film transcurre en Asturias), o el propio Maqua hace acto de presencia en actitud no demasiado atenta al fondo del plano, mientras los personajes explican algunas de sus experiencias... Por contraste, otros momentos, como el plano secuencia de la discusión sobre si tenían que haber abandonado o no Irak cuando lo hicieron, están rodados (y montados) con un total distanciamiento y en completo y respetuoso *silencio* por parte del realizador. En definitiva, Maqua no se deja fascinar ni por los magníficos paisajes de su Asturias natal, ni por sus personajes, que son presentados con muchas más contradicciones y asperezas que los de las dos películas mencionadas con anterioridad. Los recursos son menos estilizantes en una renuncia explícita, de quien sabe que no quiere colocar al espectador en la cómoda posición de la identificación genérica.

No obstante, las formas de la vida rural son una constante en el documental contemporáneo, pero la melancolía se puede generar sin que derive necesariamente hacia la idealización³⁴. En este sentido resulta ejemplar el primero de los dos trabajos que ha realizado la andorrana Marta Martínez Pifarré, *Farrera* (2003). Centrado en la localidad lleidatana que da título al film, también bucea en las condiciones contemporáneas de supervivencia en el medio rural, aunque lo hace con menos interés por establecer un discurso trascendental sobre el mismo y es más juguetona a la vez que compleja con respecto a lo que supone ese proceso. *Farrera* se centra en dos personajes: Conxita Català, la antigua vaquera del pueblo, y Pep Marçal, pequeño ganadero y agricultor³⁵. La primera imagen del film muestra a Conxita, una mujer ya entrada en la tercera edad, que intenta poner en marcha una muñeca que dice, más bien canta, de forma repetitiva el ripio infantil «Yo sé la manera, de dar la lata a cualquiera.» La izquierda del encuadre está ocupada por una serie de viejos calendarios que remarcan ese espacio temporal que se abre entre Conxita y su gesto con la muñeca. El repetiti-

³⁴ Como bien demuestra, por ejemplo, la obra de algunos realizadores de los países del antiguo bloque soviético como son Serguéi Dvortsevoï, Victor Asliuk, Serguéi Loznitsa, Audrius Stonys o Victor Kossakovsky, cuyos films, lejos de idealizar a los personajes y sus formas de vida, muestran la dureza y dificultad de las mismas, sin que por ello deje de brotar de ellos ese sentimiento de melancolía.

³⁵ En realidad hay un tercer personaje, un pintor joven que se ha retirado a vivir al pueblo, pero su presencia acaba siendo anecdótica ante la fuerza de los otros dos personajes.



Farrera (Marta Martínez Pifarré, 2003).

vo mecanismo de la muñeca (conservado a lo largo de los años como un tesoro) es sólo el principio de las sucesivas «invasiones tecnológicas» que muestra el film. En la misma línea, una de sus primeras secuencias muestra la llegada de un equipo de televisión al pueblo para hacer un reportaje sobre sus habitantes. De un plano general ante una puerta que cruza Pep, pero que resulta demasiado estrecha para que pasen los recién llegados (periodista, cámara y sonidista) con todo su equipo, se pasa al plano de unos conejos en el interior de una conejera. El montaje de estos dos planos remite, por una parte, al evidente desajuste de proporciones entre el mundo de *Farrera* y el de los recién llegados y, además, lanza un certero comentario sobre la visión que la televisión creará respecto a los habitantes del pueblo, a la vez que establece la distancia entre el propio film que estamos viendo y las dinámicas del reportaje. Después de un plano de transición, Pep verá en televisión el reportaje. Y no será esta la única aparición del receptor en la película. Es invierno y estamos en un pueblo del Pirineo prácticamente abandonado; la televisión se convierte en el único punto de fuga para sus habitantes. Pero el discurso sobre ese asunto, como decíamos, es complejo: Conxita reconoce que sigue las *soap operas* que emite TV3 y que

le gusta oír cantantes (como Niña Pastori) en la televisión. Y es que las canciones son muy importantes a lo largo de toda la película. Tanto Conxita como Pep aparecen cantando melodías tradicionales. Pero la televisión también invadirá ese espacio musical pegado a la formación sentimental de los personajes, por ejemplo, cuando Pep ve cantar «Chiquilla» a Danny Úbeda en *Operación Triunfo*. La siguiente secuencia nos lleva de nuevo hasta Conxita que, en su espacio doméstico, canta una melodía tradicional. Así pues, las relaciones entre lo tradicional y lo nuevo son complejas y no se trata tanto de apuntar el final de unas formas de vida como la formación de unas estrategias de resistencia, incluso entre aquellos que parecen más desprotegidos³⁶. La melancolía no nace de la obiedad del paso del tiempo o de la estetización de lo profilmico en una peligrosa operación de simplificación de los referentes, sino de la complejidad de sus formas de supervivencia.

Un distanciamiento decididamente radical de ese idealismo es el que genera en *Terra Incògnita* (Lluís Escartín Lara, 2004). La película muestra a los agricultores de una pequeña localidad rural del Penedès catalán, pero éstos ya no aparecen como seres cuya forma de existencia, supuestamente paradisiaca, peligro, sino con una rotundidad inquebrantable, pétreos como el paisaje que los rodea y, por momentos, casi literalmente indisolubles de la tierra que trabajan. Las historias que explican van desde el surrealismo (el cuestionamiento de que el hombre haya pisado la luna)³⁷, hasta la brutalidad (el asesinato de una mujer por un vecino del pueblo al no corresponder ésta a su «amor», o el odio vecinal también por una cuestión de faldas). Todo ello alternado con imágenes que buscan el extrañamiento: casas abandonadas, agricultores paseando sentados sobre el frontal del tractor... Al final, un personaje pedirá dinero al director para aparecer ante la cámara (evidentemente sin saber que ya está siendo grabado). Cualquier atisbo de idealización ha desaparecido; sin embargo el film no deja de resultar melancólico.

³⁶ El segundo trabajo de Marta Martínez Pifarré, dirigido conjuntamente con Àlex Tena Arjelies, *Carod-Kovira. David contra Goliat* (2004), es de una factura menos atrevida que *Farrera*. Aun así contiene algunos momentos brillantes, como la larga secuencia en la Plaza Sant Jaume de Barcelona, en la que la gente discute después de los atentados del 11 de marzo en Madrid; o la secuencia que cierra la película, en la que un operador que se dedica a cambiar los carteles de las vallas publicitarias de carretera (éstas han formado parte de toda la estructura narrativa del film) llega hasta una que tiene el cartel de campaña del Partido Popular, con la foto de Mariano Rajoy y, mientras desfilan los créditos finales, comienza a pegar encima el anuncio de un coche.

³⁷ Secuencia que se convierte en una rima cargada de sentido con el otro film de Escartín Lara que hemos comentado, *Ivan Istochnikov*.

Pero volviendo a la cuestión de la ruptura del modelo inicial, aun en películas que podrían parecer innegablemente observacionales, se van produciendo rupturas sutiles que acaban imprimiendo en aquéllas un profundo sentido de autoconsciencia. El realizador Ramón Lluís Bande, que ha desarrollado buena parte de su carrera en el terreno del video-clip, ha realizado algunas incursiones en el terreno del documental que se caracterizan por el radical minimalismo de su puesta en escena. Dicha condición acaba ordenando sus películas, como si de sinfonías clásicas se tratasen, en movimientos, donde cada unidad se construye con un número mínimo de elementos. En 2002 Bande realizó *El fulgor*, película que reproduce el proceso de ideación y plasmación de la canción del mismo título del cantautor asturiano Nacho Vegas. Así, la película comienza con un largo monólogo de Vegas sobre el proceso de creación de una canción; el segundo movimiento viene dado por la grabación doméstica del tema; el tercero es un ensayo con la banda; el cuarto y el quinto la grabación en el estudio y las mezclas respectivamente; y en el sexto por fin se oye el tema en su versión definitiva... sobre una pantalla negra. Para finalizar, en la película se ve una interpretación de la canción en directo. En cada uno de esos tiempos o movimientos que componen el film apenas ha habido cambios de plano (alguno de ellos ha sido rodado en plano secuencia con la cámara estática) y la posición de cámara nunca es privilegiada (por ejemplo, en el concierto final el escenario con el grupo queda muy alejado y siempre aparece en el mismo plano conjunto, eludiendo cualquier épica como la que habitualmente acompaña a este tipo de rodajes). *Estratexa* (2003), película que comparte título con un disco del grupo Manta Ray, es un cortometraje de 24 minutos que recoge las declaraciones de un maquis, con dos únicos tiros de cámara (un plano general y un primer plano) y sin movimiento, que se alternan dos veces a lo largo de todo el film. En sus últimos cinco minutos, el film introduce la música de Manta Ray sobre una serie de fotografías de Asturias durante la República y la Guerra Civil. Lo más interesante del film es ver cómo el protagonista, Manuel Alonso, salta del pasado al presente de forma inconsciente y parece que, por momentos, se encuentre reviviendo sus días en el monte o su detención. Algo que brota de la propia dinámica de la grabación. Las películas de Bande se presentan con tal radicalidad en su minimalismo, en su negación a manifestarse, que es ahí donde se rompe con el realismo que las podría acercar a la observación más articulada y tradicional.

Pero quizá los más claros ejemplos de esas rupturas a las que nos venimos refiriendo son las piezas que Óscar Pérez ha realizado en-

tre 2002 y 2005 de forma independiente³⁸: *Xavó, Xavi* (2002), *Al marge* (2002), *Al vol* (2003), *Lo regador* (2003) y *L'últim pagès* (2005). En todas ellas, Óscar Pérez parte de una estética claramente observacional, pero su estructura acaba descubriendo elementos que van más allá del acercamiento a la epidermis de los acontecimientos (quizá la que menos se ajuste a esa estructura es la última, *L'últim pagès*, ya que de donde parte en este caso el realizador es del formato del reportaje televisivo para desmontarlo después con una serie de estrategias de puesta en escena, principalmente sonoras, que juegan a poner en evidencia la impostación de dicho formato). Así, por ejemplo, en *Lo regador* hay una secuencia en la que el protagonista del film (uno de los encargados de repartir el agua de riego en los campos del Delta del Ebro) se encuentra en una caseta y fuera de campo se oye cómo llega un coche, derrapa y para. Alguien se baja. El regador sale inmediatamente de la caseta, pero la cámara permanece quieta, invisible al recién llegado. Fuera se produce un enfrentamiento del cual el espectador es testigo auditivo. Ese anclar la cámara para que el efecto realidad se genere a su alrededor es un elemento constante en los films de Óscar Pérez, hasta el punto de que *Al vol* parte de la idea de situar la cámara en un lugar elevado frente a una entrada de un mercado barcelonés y esperar. Ante aquella desfilan los camiones del reparto, los compradores, la gente que busca en los contenedores de basura restos de comida; se producen conversaciones, enfrentamientos, incluso se arregla el pavimento... El propio Óscar Pérez reconoce que para realizar este film se inspiró en *Tishe!* (Victor Kossakovski, 2003), film rodado desde la ventana de la casa del realizador, que muestra la vida de la calle desde el día en el que comienzan unas obras de embreado. Óscar Pérez, al igual que Kossakovski en su film, rompe el realismo naturalista de la cámara que observa, introduciendo alteraciones en la velocidad de reproducción de las imágenes (principalmente ligeros acelerados) que les otorgan un carácter irreal, casi de *slapstick*, muy innovador. Pero el sentido del humor de *Al vol* no se limita únicamente a este efecto, sino que se amplía al concepto total del film desde el mismo título (*Al vol*)³⁹, ya que los otros «protagonistas» de la obra son los pájaros, principalmente palo-

³⁸ Las películas se han podido ver en la desconexión para Cataluña de TVE a través del programa *Gran Angular*, uno de los escasos espacios que ha otorgado visibilidad a producciones de este tipo.

³⁹ Evidentemente la polisemia de la expresión permite también aplicarla a la forma de captar las imágenes de la película, *al vuelo*, durante los tres meses que duró su trabajo de grabación.

mas urbanas, que casi dan una réplica a los comportamientos de los humanos que desfilan por el film. Como cierre final de la película y de ese proceso de identificación, se nos muestra cómo un amplio grupo de trabajadores del mercado disfrazados de pollos se suben a la parte trasera de un camión y marchan en dirección a algún carnavalesco desfile. Aunque no realizados en principio como un díptico, *Xavó, Xavi* y *Al marge* se pueden ver a posteriori como tal. La primera transcurre en la escuela *Xavó, Xavi*, del ya desaparecido barrio marginal de Can Tunis de Barcelona, y tiene como protagonista a su director, Basilio. La segunda alterna imágenes de la misma escuela con otras de la labor de un enfermero, Enrique, con los heroinómanos del mismo barrio. De este modo, y sin necesidad de mostrar imágenes escabrosas, *Al marge* pone en paralelo el mundo de los dos personajes y establece unas relaciones brutales a través de secuencias en apariencia sencillas, como la de la niña que tiene enormes dificultades para resolver el problema de cuántas personas hay en una clase si son trece alumnos y un profesor. *Xavó, Xavi* es un ejercicio de minimalismo espacial: muestra los problemas del barrio limitando la presencia de la cámara a la escuela, principalmente en la entrada, donde Basilio espera y recibe todas las mañanas a sus alumnos de asistencia irregular. En ese espacio de transición (un no-lugar) transcurren la mayor parte de las situaciones, algunas duras, otras educativas y otras incluso cómicas (como en aquella en que uno de los alumnos afirma que todo el dinero del tráfico de drogas se lo queda Aznar). Pero lo más interesante es que de nuevo el naturalismo de la supuesta mirada neutra salta en mil pedazos con varias estrategias que pone en marcha el realizador. En primer lugar, está el asunto de las declaraciones del propio Basilio. Éste nunca es entrevistado, ni apela directamente a la cámara, pero en un momento dado lee un texto, titulado *Valoración del trimestre*, que él mismo ha redactado para denunciar la situación de la escuela y el barrio. Este recurso cobra un mayor sentido al «rimar» con la redacción que un alumno ha leído al inicio del film con el título *Quién soy yo* y que da buena cuenta de la cara humana de todas las denuncias que planteará después Basilio. Pero no sólo eso; al mediar la escritura como denuncia, la película establece una clara distancia con cualquier formato televisivo y evita falsas empatías con el espectador (ya que Basilio apenas levanta la vista del texto), poniendo en evidencia, una vez más, la propia naturaleza construida del film. En esta línea, el cierre contiene una sabiduría narrativa ejemplar: después de haber pasado buena parte del film encavados en la misma posición de cámara, viendo la entrada de la escuela desde el propio centro educativo, en la última secuencia se des-



Xavó, Xavó (Óscar Pérez, 2002).

cubre, como a escasos metros de la puerta, y sin ningún tipo de protección, que pasan los trenes de mercancías del puerto de Barcelona cargados de contenedores. La dura vida de los alumnos (y por extensión de los habitantes del barrio), que hemos intuido y que ha denunciado Basilio, se plasma en la inesperada irrupción del tren en la puerta de la escuela. En ese momento la cámara cruza al otro lado y, con una lente focal larga, muestra el rostro de Basilio, que aparece y desaparece de forma aleatoria entre los vivos colores de los vagones que pasan. Cuando el tren acaba de pasar, Basilio, se ríe. Esa imagen, cargada de una extrema calidad estética, casi abstracta, conjunta a su vez la debilidad de Basilio ante la situación en que se encuentra con la fortaleza de su carácter y la razón de su postura. El cada vez más inestable realismo de partida se ha convertido en una imagen alegórica cargada de sentido, y de melancolía, que resume todo el film.

La más absoluta abstracción, como una reflexión sobre la condición última de lo observacional, es lo que surge de algunos de los cortos que Isaki Lacuesta ha realizado después de su largometraje *Cravan vs. Cravan*. No por casualidad, las dos piezas a las que nos vamos a re-

ferir nacen como encargos de espacios museísticos en colaboración con instituciones científicas. La primera, *Microscopías* (2003), es una iniciativa de la sala de exposiciones Metrònom (junto a la Universitat de Barcelona) para la exposición «Microcòsmics»; la segunda, *Ressonàncies magnètiques* (2003), del Museu de la Ciència y KRTU. Lo que une a ambos films es que en su obsesión por acercarse a la realidad para observarla, ésta se desvanece en formas y colores abstractos hasta resultar irreconocible. *Microscopías* plantea una serie de reflexiones tras someter a la lente de un microscopio electrónico diversos materiales: unos pigmentos de color, un billete de un dólar y un fragmento de celuloide. Por ejemplo, en el primero de ellos, el de los pigmentos, Lacuesta se interroga sobre las cualidades de *real* y *verdad* si, a diversas escalas microscópicas, dos cuerpos se pueden ver como iguales o diferentes. Llegados a este extremo la pregunta resulta evidente: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de observar sin intervenir? A similar cuestionamiento nos lleva *Ressonàncies magnètiques* desde su planteamiento, cuando la voz en off (del propio Lacuesta) afirma en su breve prólogo: «Supongo que todos hemos querido, alguna vez, poder adivinar el pensamiento de los otros. Esta historia comienza el día que yo decidí entrar en la cabeza de mi amante. Ya la había fotografiado miles y miles de veces, pero las fotos no atraviesan los cuerpos, ni permiten captar las ideas. ¿Qué podía hacer para saber qué es lo que ella realmente pensaba o qué sentía?... Todavía recuerdo muy bien la primera vez que oí hablar de las resonancias magnéticas»⁴⁰. A partir de ahí, el film muestra cómo la amante, Isa Campo, se somete a tres pruebas diferentes para detectar su actividad cerebral: una de relación automática de palabras, otra en la que ha de tararear mentalmente las tres canciones favoritas de su relación con Lacuesta y la tercera, en la que debe recordar tres ciudades a las que esté vinculada afectivamente. El intento del director de introducirse en la cabeza de su amante se saldrá con una serie de respuestas ambiguas por parte de los doctores (que serán capaces de detectar la actividad cerebral, pero no de comprenderla), dejando en evidencia que siempre existirá un misterio, por más que acerquemos nuestra mirada a los objetos o a las personas. Así, no sin ironía, el film acaba con las siguientes palabras de Lacuesta: «por último, los doctores me explicaron que habían encontrado actividad en una de las zonas más desconocidas del cerebro; los investigadores creen que puede ser la encargada de la vida afectiva y del sistema emocional. Pre-

⁴⁰ En catalán en la versión original, la traducción es nuestra.

gunté a los doctores si esa era el área del cerebro donde vive y crece el amor... Me aseguraron que seguirán investigando».

El último film al que nos vamos a referir es de 2004 y lleva por título *Iván Z*, que no es otro que Iván Zulueta. Su realizador es Andrés Duque, quien anteriormente había centrado su actividad principalmente en cortos más cercanos a la vídeo creación que al documental, aunque en ellos no dejase de servirse del mundo referencial. Con estos antecedentes, más intrusivos con el referente y la construcción de la imagen, no es de extrañar que la película escape desde el inicio de la estética de la invisibilidad y apueste firmemente por la participación activa. Así, el film arranca con una imagen de la casa familiar de Zulueta (una casa sepultada bajo las enredaderas), espacio que ha servido de refugio al realizador durante los últimos lustros. La cámara (ralentizada por momentos) indaga en la fachada y se introduce en la casa, acompañada de una música que la connota fuertemente. Una vez dentro, Zulueta posa contra una cristalera igual que en *Amalgama* (1976, uno de sus reivindicados filmes en Súper 8). Inmediatamente después Duque monta el plano original. El eco que produce una imagen en la otra es muy potente, una imagen fetiche que se ve reflejada en el objeto que la ha producido, a su vez otra imagen: el film se abre, ya desde ese inicio, como una *mise en abyme*, que un preciso montaje mantendrá hasta su conclusión. Como afirma el propio Zulueta más adelante en el documental: «No es que sea una imagen maravillosa, es el objeto.» Y sobre esos objetos que son más que imágenes versará el film. Pero no acabará ahí la inmersión de Duque en el mundo de Zulueta. Aquél no tardará mucho en hacerse presente en la película, primero a través de risas que se oyen y que inmediatamente muestran una clara empatía entre el realizador y el personaje. Más tarde, Zulueta se dirige a Duque (única persona detrás de la cámara) como quien habla con un amigo y la distancia entre ambos empieza a estrecharse para desaparecer, al menos momentáneamente, en el momento (fetichista también) en que Zulueta se pone a grabar con una segunda cámara que Duque le entrega. Por un momento sus miradas se cruzan en un juego de plano/contraplano cargado de sentido en ese ejercicio de anular la distancia entre uno y otro. La película se sitúa en este momento en una posición difusa entre lo participativo y lo performativo, aunque quizá lo que más merece la pena destacar es que esas escasas imágenes que filma Zulueta son, para él, pero también para Duque y para el espectador fetichista, y como el propio director donostiarra afirma, *veneno instantáneo*. Más allá de recoger las confesiones a tumba abierta de un personaje de culto en el cine español, que ha permanecido en hermético silencio



Iván Z (Andrés Duque, 2004).

durante los últimos veinte años (cosa en el fondo secundaria para el valor final de *Iván Z*), la película encuentra su verdadero valor en ese compartir mundos, imaginarios y fetiches entre el realizador y el personaje. Mientras Zulueta explica sus films, las obsesiones de sus personajes, se va mostrando a sí mismo y el acierto de Duque está, no en recoger y reflejar ese *mostrarse* de Zulueta, sino en compartirlo, tanto en el rodaje como en esa *mise en abyme* que crea en el montaje y a la que nos referíamos más arriba. Y es que *Iván Z* nace, no podría ser de otro modo, del encuentro entre dos formas de entender el mundo y el audiovisual, la de Zulueta y la de Duque, con más de un punto en común. Ya en su breve corto de 2001, *Salón Rojo*, Duque hacía brotar lo extraño de una realidad en principio vulgar: una visitante inusual rebusca, no sabemos muy bien qué, entre los objetos de una exposición de una galería de arte. Finalmente descubre con disgusto que la cámara la observa; lo bizarro del momento, el *arrebato* podríamos decir, emerge a la superficie en el último *frame* congelado. Algo muy similar a lo que ocurre con el cine de Zulueta, en el que lo indescriptible nace de situacio-

nes demasiado pegadas a la cotidianeidad y, ahora sabemos, demasiado pegadas a *su* cotidianeidad. Como tal convergencia de intereses estéticos se estructura *Iván Z*, al fin y al cabo grabado, como rezan sus créditos finales, a lo largo de tres días de convivencia entre realizador y protagonista en agosto de 2003. Por lo tanto no es de extrañar que la película deje una sensación de profunda desazón en el espectador, un sentimiento de lo que pudo haber sido y no fue, de desajuste, pero a la vez de esperanza. No se trata de que la película establezca un puente entre generaciones y películas, sino más bien de que existe una mirada presente que comparte aquella forma de mirar que, prematuramente, podría parecer de otro tiempo.

Han brotado, pues, nuevas y personales miradas en el documental español, que nos ponen en contacto con nuestra realidad inmediata y con nuestra cotidianeidad a través de sensibilidades generacionales distintas. Que arraiguen o sean tormenta de verano dependerá de muchos y complicados factores.

Índice

INTRODUCCIÓN [Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro]	7
PRIMERA PARTE TEORÍA(S)/ESPACIOS	
CAPÍTULO PRIMERO. Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada [Margarita Ledo Andión]	15
Del huevo y la gallina	16
La técnica y la posición ante la técnica	18
Contra lo eterno	20
De la <i>Cinéplastique</i>	21
Pasajes	25
El mundo existe, lo ves si quieres	26
Presencia de una ausencia	30
El espectador como vanguardia	33
La emoción en la idea de variación	35
Entre <i>Manhatta</i> y <i>Native Land</i>	37
Pasar el testigo	40
CAPÍTULO 2. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción [Antonio Weinrichter]	43
Historia de una búsqueda terminológica	45
Poéticas de la compilación	54
Apropiación	55
Montaje	58
Recontextualización	61
CAPÍTULO 3. Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental [Marta Selva]	65
La discusión feminista de los modos de representación	66
El orden perturbado del discurso sobre lo real	69

El cuestionamiento de la imagen documento	71
El documental como trabajo de campo sobre la relación femenina	75
El impacto de género de la explotación capitalista	78
Chantal Akerman: territorios límite	80
CAPÍTULO 4. (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental [Jordi Sánchez-Navarro]	85
¿Acaso no está ahí la verdad?	88
El mofumental	90
Compilación y (re)representación	93
En tierra de nadie	99
El <i>mockumentary</i> como parodia	101
La realidad como estilo	106
CAPÍTULO 5. Film-ensayo y vanguardia [Josep M. Catalá]	109
El mito del realismo cinematográfico	114
De la objetividad al objeto	114
El realismo en la vanguardia y en el documental	117
La paradoja vanguardista de la objetividad	123
El factor político, desde la vanguardia al film-ensayo	125
¿Qué es el film-ensayo?	131
El film-ensayo como forma filmica	135
El inconsciente de las imágenes y la conciencia del espectador	145

SEGUNDA PARTE HISTORIA(S)/RECORRIDOS

CAPÍTULO 6. El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo [Manuel Palacio]	161
En donde se explica el impacto de las tecnologías videográficas en la forma de hacer imágenes	161
En donde se cuenta el nacimiento del vídeo	164
En donde se habla de una sociedad en mutación	167
En donde se comentan <i>Las cintas de la calle</i> y la forma de hacer del vídeo comunitario	172
En donde se habla de la importancia de la televisión y de <i>Four More Years</i>	175
En donde se acaba el rompecabezas de la genealogía del uso del vídeo para hacer documentales	182

CAPÍTULO 7. Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación [María Luisa Ortega]	185
La domesticación de la fragmentación	189
Temporalidades y narrativas: la herencia del cine directo y del <i>cinéma-vérité</i>	196
Supuestas y genuinas subjetividades	203
Extrañamientos: reconstrucciones, actores y guiones	209
CAPÍTULO 8. Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica [Efrén Cuevas]	219
Fronteras movedizas	220
El formato diario en la práctica documental	225
Jonas Mekas: diario, documental y vanguardia	229
Retratos autobiográficos	236
Historia oficial e historias familiares	245
Filmografía citada	249
CAPÍTULO 9. Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004 [Alberto Elena]	251
«Hong, guang, liang»	251
<i>Mangliu</i>	257
<i>Xianchang</i>	264
<i>Qianwei</i>	277
CAPÍTULO 10. Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI) [Jorge Ruffinelli]	285
El documental crea y pierde su territorio	285
Volver a casa	287
Cartografiando el pasado	288
El pasado ¿me condena?	294
El documental «forense»	299
Los «nuestros»	302
El documental de investigación	304
Marginalidad social, culpa política	308
La búsqueda de la identidad/el documental subjetivo	324
Dos documentales actuales ponen al género de cabeza: <i>Rocha que voa</i> y <i>Los rubios</i>	332
El documental piquetero	338
Breve filmografía	345

EPÍLOGO. Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años [Josetxo Cerdán]	349
Poner las bases	349
Largometrajes que establecen un territorio	356
Otras presencias acechan: visibilidades e invisibilidades	367
Desde la posmodernidad: el posdocumental	370
Hacia la contemporaneidad: el neodocumental	376

Documental y vanguardia. Dos términos cuya conjunción, al menos en el terreno de lo cinematográfico, siempre ha resultado conflictiva. No-ficción y experimentación son, sin embargo, dos vocablos que resultarían menos problemáticos a la luz de los últimos desarrollos teóricos para referirnos a lo mismo. Sea como fuere, con la edición de este libro, la intención de los autores es poner al día algunas de las cuestiones que dicha confluencia ha generado y, de paso, plantear otras nuevas que tienen que ver con las últimas realidades del (pos)cine. En las dos partes en las que se ha dividido el libro, *Espacios* y *Recorridos*, se abordan, respectivamente, unos acercamientos de corte teórico e histórico, aunque, inevitablemente (y por fortuna), la convergencia de ambos se puede rastrear en todos los textos.

Documental y vanguardia



CÁTEDRA

0191087

ISBN 84-376-2230-1 00087



9 788437 622309

Signo e Imagen