



## **IV** Diplomado Documental de Creación

[www.documentaldecreacion.com](http://www.documentaldecreacion.com)  
Escuela de Comunicación Social  
Universidad del Valle  
Cali, 2011

### **PARTE I** **EL DOCUMENTALISMO EN EL SIGLO XXI**

Por Antonio Weinrichter

[Capítulo de Antonio Weinrichter (coord.) .*DOC. EL DOCUMENTALISMO EN EL SIGLO XXI*. Festival de cine San Sebastián, 2010]

Licenciado en Psicología. Diploma de Estudios Avanzados (DEA) sobre “El documental de compilación”. Profesor asociado de la licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III. Imparte dos asignaturas: “Cine de autor” y “Formas no narrativas”. También imparte la asignatura “Historia del cine moderno” en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM) y un curso de posgrado sobre cine español en el Middlebury College (campus de Madrid). Es crítico de cine en el diario ABC.

# EL DOCUMENTALISMO EN EL SIGLO XXI

Antonio Weinrichter

---

## MILLENIUM.doc

He aquí una práctica que ha estado muy determinada por una serie de definiciones circulares. ¿Qué es un documental? Lo que no es artístico, no tiene puesta en escena. Lo que es objetivo e imparcial. Lo que no tiene un sesgo personal. Lo que tiene una vocación política o social. Lo que se pone en televisión, lo que dura 47 o 52 minutos (una hora de programación, con los anuncios...). Este tipo de percepción, extendida entre el gran público y una parte de la crítica de cine, tiene un irónico correlato en los debates que provoca desde hace años la noción misma de documental entre los especialistas y los propios documentalistas. Puede apuntarse que es una película que establece un cierto pacto con la realidad, como dice José Luis Guerín. También que, si bien no hay acuerdo en definirlo, como mínimo todos sabemos reconocer un documental cuando lo vemos (dónde y cuándo podemos verlo... ésa es otra cuestión) porque intuimos ese pacto a través de una serie de convenciones que nos han enseñado a reconocerlo: vaya, hemos llegado a otra definición circular.

Pero en los últimos tiempos incluso este precario consenso se ha complicado. De los tres grandes modos cinematográficos (los otros dos serían el cine de ficción y el experimental) el documental es el que parece más capaz de repensarse, de reinventarse, y el más dispuesto a hacerlo. Si se piensa que se opone a la ficción, cada vez hay más películas híbridas que tienden imprevistos puentes entre estas dos orillas que parecían tan delimitadas. Si se piensa que su discurso está reñido con la autoexpresión y la experimentación formal, entrega ensayos y piezas cercanas al vídeo-arte y a la tradición vanguardista. Si se piensa que es un género de la televisión, entrega cada vez más obras no aptas para emitir por la pequeña pantalla. Si se insiste en afirmar que su salud se mide por el número de títulos estrenados en sala (como repiten los estudios sobre el documental español), se ignora el crecimiento exponencial de productos fuera de todo formato (desde la duración hasta el soporte empleado) que desafían la norma industrial y la concepción profesional e institucional de la práctica documental para sustituirlas por una estética cuasi-amateur del DIY (*do it yourself*: háztelo tú mismo). La revolución digital parece que ha traído más consecuencias para el documental que para la

ficción (en ésta última parece que la cosa va de sustituir a los actores y sus entornos por programas informáticos, si nos hemos enterado bien).

Mientras tanto, siguen presentando también una pujanza formidable las formas documentales más convencionales, tanto en su vertiente cinematográfica (en donde recibe el nombre, que no me gusta nada, de documental de creación) como televisiva (no escasean los canales temáticos, de enfoque geográfico, histórico o *zoofilico*, ni los espacios para el reportaje en las televisiones públicas). Pero este tipo de práctica documental aparece hipotecada por un doble corsé: el voto de castidad formal del que no acaba de liberarse (un condicionamiento *interno* que le lleva a poner el énfasis en restituir lo real huyendo de lo expresivo) y el perfil que tiene para el gran público de ser un “género televisivo” (un condicionamiento *externo* que, como decía John Corner, le hace verse dominado por lo periodístico, por la “utilización de la forma documental como un medio para hacer un *reportaje expandido*”).<sup>1</sup> Es esta hipoteca externa la que aleja a muchos potenciales espectadores de otras formas presentes de la no ficción: no sólo porque la televisión determina tanto el formato como los mismos contenidos que *caben* en sus programas documentales sino porque, además, no emite los que no se conforman a ese molde. Como escribí en *Desvíos de lo real*, el nuevo cine de no ficción tiene “mal acomodo en la programación porque desatiende, y quizá pone en evidencia, los criterios periodísticos del reportaje: la urgencia de la crónica de actualidad, la necesidad de proyectar un conocimiento “completo” y consensual sobre el mundo social, la primacía de un discurso “informativo” que no se juegue la credibilidad -de la cadena- enredándose en enojosas cuestiones como la construcción subjetiva de dicho discurso, etc.”<sup>2</sup>

Éste es el estado de la cuestión desde donde se plantea esta publicación: el documental del milenio, el posdocumental si se quiere, convive con una práctica tradicional, heredera del *cinéma vérité*, y con el reportaje televisivo. Pero si se nos pide periodizar su evolución última, el acento debe recaer sobre las novedades tanto o más que sobre las continuidades. Lo que parece claro es que el documental ha llegado *menos exhausto* que la ficción al cambio de siglo... quizá porque empezó más tarde, 25 años más tarde. En esta era en la que se habla de la “muerte del cine” nada parece tener más vitalidad que un cine como el documental que, si sufre alguna crisis, es la del crecimiento: su vertiginosa evolución en los últimos 25 años (por seguir con números redondos) provoca todo tipo de problemas terminológicos para abarcar

---

<sup>1</sup> John Corner, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester University Press, Manchester, 1996, p. 2.

<sup>2</sup> Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B-Festival de Las Palmas, Madrid, 2004, p. 34.

sus diversas manifestaciones. En rigor, habría que postular la existencia de todo un nuevo régimen de la imagen que abarcaría desde lo más popular (la democratización total de internet) hasta lo más elitista (el interés del museo por las formas de lo real), sin olvidar los *reality shows*, ese fenómeno o síndrome que demuestra que también la TV ha descubierto el principio de (tele)realidad. Pero vamos a hablar de cine.

Periódicamente el cine redescubre la realidad; o renegocia su relación con eso que los franceses llaman lo real. Ha sucedido, ya lo dice la palabra, con todos los movimientos realistas del cine. Ocurrió con el neorrealismo en la última posguerra mundial. Adquirió cartas de nobleza con las nuevas olas de los años 60 que, además de implantar un *cluster* de nociones (cine nacional, cine de autor, cine moderno) en un golpe de estado sin precedentes, definen una forma de realismo cuyo modelo esencial no ha conocido otra evolución que la tecnológica (el paso del cine al vídeo y, ahora, el paradigma digital). Una obra inaugural del nuevo cine inglés como **Sábado noche, domingo mañana** (*Saturday Night, Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960) ofrece en su secuencia de créditos inicial una virtual reescenificación de la salida de los obreros de la factoría de los Lumière (que no era todavía el primer documental, como a veces se dice, sino algo más emocionante: la comprobación de la capacidad de registro del nuevo dispositivo). Los años de los nuevos cines lo fueron también de manifiestos en los que los cineastas reclamaban, además de un lugar en la profesión, un nuevo pacto del cine con la realidad: Jonas Mekas y compañía se manifestaban hartos de la Gran Mentira en el arte (y en la vida) y exigían películas “desabridas, sucias, pero vivas”: las queremos -concluían- “del color de la sangre”; Glauber Rocha decía “la pasión de la verdad tiene para nosotros una función redentora”; Fernando Birri proponía “ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla” y los demás manifiestos latinoamericanos por un cine popular iban por la misma línea.<sup>3</sup>

Todos estos movimientos -el penúltimo, el Dogma 95- que afloran periódicamente, como los buenos propósitos de Año Nuevo o la voluntad de emprender una dieta, tienen algo de purga del “artificio” del cine (glorioso artificio, por otra parte). Y en todos ellos el cine de ficción se ha inspirado en formas acuñadas por el cine documental anteriormente. O a la vez, en el caso de las nuevas olas, que nacen al mismo tiempo que el documental conoce el giro copernicano del cine directo y el *cinéma vérité*. Como hemos escrito en otra parte, “la posibilidad de grabar simultáneamente una imagen con su sonido (que, así, se llama directo, como el propio

---

<sup>3</sup> Cf. Antonio Weinrichter, “Latinoamérica: ¿un cine-manifiesto para un público latente”, 1996, trabajo para el curso de doctorado de la UAM, inédito.

movimiento documental), y de poder hacerlo en escenarios de la realidad, sin tener que encerrarse en un estudio, marcó un punto sin retorno en la relación del cine, de todo el cine, con la realidad”.<sup>4</sup> En efecto, “esta noción sincrónica de realismo, que Jean-Louis Comolli postula como una relación de “inscripción” mutua entre las realidades a ambos lados de la cámara en “un mismo espacio-tiempo”, resulta igualmente aplicable al cine de ficción y al de no ficción”. Si Jean Renoir o el cine neorrealista habían planteado la *noción* de realismo, la *técnica* del mismo cristaliza con el cine directo: es lo que Comolli llama la *utopía del realismo*, y lo que le lleva en 1969 a dividir el cine, todo el cine, en dos familias, el directo y el no directo. De forma menos tajante, Thomas Elsaesser sugiere por esas mismas fechas que la práctica de los nuevos cines trata la ficción como si fuese un material documental.<sup>5</sup>

Esto por lo que se refiere al cine de ficción, o al cine de ficción que descubrió de una vez por todas la técnica del realismo. Pero ocurre -es uno de los temas no demasiado ocultos de este libro- que desde hace dos décadas es el propio cine documental el que parece empeñado en redefinir una relación que se daba por sentada con lo real. Parece como si quisiera renegociar la hipoteca que le ataba a una representación del mundo histórico y social: un contrato cuyas condiciones leoninas nunca pudo acabar de cumplir. A un documental se le pedía que fuera objetivo, veraz, sobrio y severo; cuando se percibía que tenía un punto de vista se gritaba ¡ficción! Pero es imposible no tener ningún punto de vista, aun en el caso extremo de esos dispositivos ciegos por excelencia que son las cámaras de vigilancia que producen el único “género” audiovisual que podría presumir de objetivo. Pero ¿alguien piensa que lo que graba la cámara en un cajero, un *súper* o una cárcel es un documental? ¿No falta precisamente... un punto de vista que dé forma a ese registro? (En realidad lo tiene: como demuestra con brillantez el alemán Harun Farocki en varias piezas consagradas a examinar material grabado por este tipo de cámaras, su punto de vista es *institucional*.) Era una exigencia abusiva: cuando un libro de historia o, digamos, un manual sobre el control de natalidad revela una toma de postura (hostil o sesgada a favor) sobre su objeto de estudio, no se considera ficticio, sino en todo caso inadecuado a sus pretensiones “científicas”. Y si bien existe una amplia tradición de documentales de tipo científico, y si muchos de ellos incurren en todo tipo de licencias formales, no son los que han suscitado este tipo de críticas por parte de los *comisarios* que prefieren acechar un proyecto tan atravesado por la ideología como el del documental social.

---

<sup>4</sup> Esta cita y la que sigue proceden de Jaime Pena y Antonio Weinrichter, “*Realpolitik*: Notas sobre las convergencias entre el directo y la ficción”. En María Luisa Ortega y Noemí Díaz (eds.) *Cine Directo*. Reflexiones en torno a un concepto, T&B Editores, Madrid, 2008.

<sup>5</sup> Thomas Elsaesser, “Reflection and Reality”, *Monogram*, nº 2, 1970.

Se olvida además que el documental no nació con dichas pretensiones “metodológicas” ni tampoco para limitarse a enseñarnos el mundo: para eso estaban, a partir de 1909 o 1910, los noticiarios cinematográficos o *actualités* (cargados también, por su parte, de ideología), a los que el documental -que nace una década después- vino a complementar, no a sustituir, de igual modo que un editorialista complementa una noticia. El documental no ha querido mostrar el mundo, sino *decir algo* sobre el mundo: no es una representación, que siempre será imperfecta o parcial o “ficticia”, sino un discurso, la suma de una evidencia factual y de una argumentación. (Y, como demuestra Carl Plantinga, cuando se considera como un hecho discursivo, cuya voz no procede de alguna parte del limbo de la imparcialidad sino de una fuente reconocida, desaparecen no pocos de los nudos gordianos con los que se le ha atado.) Es un hecho que una vocación retórica y persuasiva acompaña al documental en el momento de su nacimiento. Algunos de sus padres fundadores (los británicos Paul Rotha y John Grierson, el soviético Dziga Vertov) no desdeñaban en absoluto la noción de propaganda: es más, proclamaban que ésta liberaba al cine de su esclavitud al modelo (capitalista) de entretenimiento. Y la historia posterior de esta práctica le lleva a convertirse en lo que Patricia Zimmermann llama documental de Estado: el Estado pasa a ser no sólo el *sponsor* sino el tema mismo del cine documental y, luego, cuando estalla un conflicto, el documental se convierte en una más de las fuerzas armadas de la guerra. La noción del documentalista como cineasta independiente, que hoy damos por sentada, nace sólo en la segunda mitad del siglo.

Los estudios clásicos no permanecían ciegos a esta deriva, si bien no les parecía un problema cuando lo que se evidenciaba en un documental era una ideología próxima a la suya: Jay Leyda en su estudio sobre el cine de compilación, Georges Sadoul en su monografía sobre Vertov, A. Zalman en la suya sobre Joris Ivens. Pero este *oscuro pasado* combativo del documental, ese residuo panfletario que lleva en sus genes, es el que se esgrime implícitamente cuando interesa descalificar, por ejemplo, un proyecto que perturba el desenvolvimiento habitual del discurso informativo de la televisión. Se invoca entonces su falta de objetividad o que tiene un formato inusual que puede inducir a confusión: es el motivo que adujo la BBC para prohibir la emisión de **The War Game** (1965), el falso documental de Peter Watkins que presentaba la hipótesis de un ataque nuclear sobre un pueblo inglés con la urgencia de un noticiario (no importó que no engañara a nadie con sus constantes y *brechtianas* interrupciones de la supuesta crónica *bélica*);<sup>6</sup> es lo que se utiliza contra Michael Moore en su país, disfrazando la

---

<sup>6</sup> Signo de los tiempos: fue la misma BBC la que lanzó en 2001 la serie **The Office**, de Ricky Gervais, sin que ahora pareciera importarles la presencia de recursos documentales mezclados con un modelo de ficción tan alejado del documental como la comedia de situación. La serie no tardó en tener una versión

vieja acusación de antiamericanismo (que es lo que se le quiere llamar) tras el velo de un examen sorprendentemente minucioso del modo en que pervierte la ética de objetividad del documental, en vez de discutir las cuestiones políticas que plantea. Este espantajo (la forma que invalida el fondo, como las pruebas judiciales que se obtienen saltándose el protocolo legal) es el que se agita siempre para negar el discurso documental. El viejo nazi trasterrado a Madrid que entrevista Gunther Schwaiger en **El paraíso de Haffner** (2007) acepta contemplar metraje de los campos de exterminio, pero tras verlo lo despacha con la simple mención de la palabra mágica: “Es propaganda”, dice.<sup>7</sup>

Parece que una imagen factual no demuestra nada; pero es curioso, lo que se admite de forma implícita con estas descalificaciones es que el documental hace siempre algo más que limitarse a mostrar la realidad. El paradigma del cine directo o *vérité* fijó, como decía, la forma definitiva de representar la realidad, pero también sirvió para ponerse a cubierto de este tipo de acusaciones al propugnar -y exhibir en primer término- una voluntad de radical no intervención en lo que se filmaba: el documentalista como *fly on the wall* (mosca en la pared). Semejante pretensión de *inmaculada percepción* se reveló, por supuesto, como algo inalcanzable, propiciando una revisión del dogma del directo que algunos han llamado precisamente *posvérité*. Este movimiento revisionista no se limita a inscribir en la obra el punto de vista -y la misma voz- del documentalista, sino que alcanza también al abanico de recursos formales con que éste se dota.

Para hablar hoy de la asombrosa vitalidad del cine de no ficción se dice y se repite que existe una hibridación entre el documental y la ficción. Este impulso de gravitación se produce, desde luego, de la ficción hacia el documental, hasta el punto de que podría hablarse de una cierta *envidia de la ficción* por su hermano “adoptado” en la gran familia del cine, el documental. En un sentido, esta envidia ha existido siempre. El documentalista australiano Bob Connolly cita esta estupenda descripción de un buen documental, o más bien de ese tipo de secuencia fulgurante que a veces vale por todo el resto, salida de boca de su paisana la novelista Helen Garner: “Un guionista daría un brazo por haber inventado algo así, pero procede de un ámbito de la realidad que está más allá de los poderes de la invención habitual”.<sup>8</sup> No se trata sólo de la

---

estadounidense e impuso un modelo -seguido por otras como **Larry David** (*CurbYour Enthusiasm*)- que se ha denominado *comedia vérité*.

<sup>7</sup> “Es un *montaje*”, podía haber dicho. Esta expresión castiza, no contemplada en otros idiomas por los teóricos del montaje, que envidiarían la acepción que tiene aquí de timo o estafa, designa de maravilla la operación que se invoca en estos casos: el montaje cinematográfico como manipulación, otro pecado original del cine que le ha complicado mucho la vida al documental.

<sup>8</sup> Bob Connolly, “Home From the Hill”, *DOX*, n° 50, enero 2004, p. 30.

idea expresada en la famosa frase de que *la realidad supera a la ficción*: tiene más que ver con el poder de observación del documentalista y su capacidad de capturar determinado elemento, o de ponerlo en relación con algún otro. Es así cómo puede conseguir hacer aflorar a la superficie no una realidad oculta (el documental suele trabajar con lo externo), sino su sentido profundo: cuando encuentra un elemento real que adquiere un fuerte sentido metafórico.

Entre muchos otros ejemplos de esa imagen por la que mataría un guionista de ficción, uno canónico: **Hiroshima-Nagasaki: August 1945** (Paul Ronder) mostró por vez primera en 1970 filmaciones del desastre nuclear tomadas por cámaras japonesas, no las habituales imágenes aéreas que muestran la perspectiva cenital de quienes tiraron la bomba. ¿Cómo plantearse la representación de una catástrofe tan... irrepresentable? Haría falta encontrar un camino indirecto y la película lo encuentra en un plano tan fugaz como contundente: la bomba ha pulverizado un cuerpo caído en el suelo que al desaparecer deja una silueta como la que se dibuja con tiza del cadáver en la escena de un crimen. “Las sombras permanecieron, los hombres y las flores desaparecieron”, dice el comentario, que resulta casi redundante ante una imagen real *perfectamente alegórica* que nos permite imaginar lo inimaginable. Y otro ejemplo más modesto, pero igualmente pregnante: **Szczur w kronie** (“Rata coronada”, Jacek Blawut, 2005) es un documental observacional que sigue la pista de un alcoholico polaco cuya vida va siendo cada vez más desolada. Tras un episodio de delirium tremens, le llevan a un hospital y el médico le pregunta a quién tiene en la vida, a quién conoce. El protagonista vacila y dice, “Conozco a Jacek”, señalando al hombre de la cámara: esta ruptura de la cuarta pared establece de forma fulgurante tanto la soledad del personaje como la relación pacientemente establecida del documentalista con su sujeto. Son momentos como estos los que renuevan la promesa del documental.

Parece una exageración descomunal, de todos modos, decir que el Goliath de la ficción envidie al David del documental o, como diría Manny Farber, que el elefante envidie a la termita: el cine industrial escrito, actuado y puesto en escena sigue llevándose la parte del león, y gran parte de la cola, del negocio. Más aún, para una inmensa mayoría de la gente el cine sigue siendo narrativo, de ficción y de género: se oyen todavía frases como “Bueno, no es una película, es un documental” y el mismísimo Elías Querejeta insistía en una ocasión en que el título del que estábamos hablando (**Noticias de una guerra**) era una *película* documental, quizá para evitar la asociación directa con género tan poco comercial. (Incluso una laureada actriz me comentó una vez que el documental era algo así como la cantera de los cineastas del

futuro, aludiendo al viejo uso del término documental para designar el corto que se proyectaba en los cines antes de la película *de verdad*). Pero el caso es que algo de esta *envidia* se detecta en la ficción realista al menos desde que Jacques Rozier aplicara la técnica *vérité* en **Adieu Philippine** (1961) o desde que John Cassavetes transfigurara la dramaturgia de **Faces** (1968) al aplicarle un shock intensivo de cine directo. Aún hoy existe un mundo de diferencia entre dos películas de tema social similar como **Los lunes al sol** (Fernando León, 2002) y **Todo o nada** (*All or Nothing*, Mike Leigh, 2002) según su diferente forma de entender el *estilo* del realismo; la misma diferencia que hay entre la célebre secuencia inicial de **Salvar al soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) y la secuencia correspondiente del desembarco en Normandía de **El día más largo** (*The Longest Day*, Annakin-Marton-Wicki, 1962), rodada por cierto esta última cuando se estaba haciendo notar la revolución del directo. El paradigma digital ha exacerbado esta mimesis, que ahora replica el modelo televisivo: sin salir del género bélico, piénsese en **Redacted** (*Redacted*, Brian de Palma, 2007) o **En tierra hostil** (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2009). Y acudiendo al de terror, títulos como **Noroi** (Takashi Miike, 2005), **[REC]** (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) o **Monstruoso** (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) mimetizan tanto la *textura* documental que cabe considerarlos *fakes*, en la estela de la gran intuición original de **El proyecto de la bruja de Blair** (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999): en la era digital y de los *reality shows*, el *horror film* ya no tiene que ser gótico y expresionista, da más miedo el simulacro de lo real.

Junto a estas películas de los géneros más diversos que imitan, o invocan, parcialmente el estilo documental sin dejar de presentarse como ficción, se encuentra el fenómeno del *fake* o falso documental, que representa una forma de simulacro más retorcida: una pura invención que adopta *totalmente* los recursos del documental (aunque habitualmente no pretende engañarnos más allá de una duda razonable, como decía a propósito de **The War Game**), a veces por el puro placer de manufacturar un discurso con una apariencia factual. En ambos casos, se juega con la idea de que la imagen de lo real surge de un estilo que se puede imitar, no es una condición ontológica de la imagen o del proyecto documental. Por supuesto, la era del *photoshop* ha realizado la antiutopía que postuló George Orwell en *1984* de la reescritura de la Historia: una cosa es retocar la celulitis de un personaje del famoseo y otra muy distinta retocar documentos fotográficos históricos, pero en ambos casos se trata de una operación terriblemente factible, e indetectable. Este asalto a la veracidad, a la misma evidencialidad de

la imagen documental (o de ficción) es un efecto colateral de lo que ya se llama era post-fotográfica, que ha preocupado a algunos estudiosos.<sup>9</sup>

El movimiento recíproco del documental hacia la ficción, en esa hibridación entre ambos de la que tanto se habla, hay que matizarlo: a mi juicio representa sólo una parte, y quizá no la de mayor calado, en la expansión expresiva del cine de no ficción. No es que el documental se “ficcionalice” sino que en algunos casos adopta recursos de la dramaturgia del cine de ficción a la hora de organizar y presentar sus materiales. Pero ello ocurre sobre todo en un segmento de la producción, en concreto, en esos documentales americanos que buscan el éxito de taquilla: saben que ahora tienen una audiencia potencial que ya no está formada sólo por los *fieles a la causa documental* y quieren abrirse al gran público. Hablando de títulos como **Hoop Dreams**, **Spellbound**, **Al pie de la letra**, **Capturing the Friedmans**, **Control Room** y, por supuesto, del corpus de Michael Moore, Paul Arthur menciona el recurso a estructuras dramáticas burdamente *manipulativas* como no se veía desde la época de... Robert Flaherty, ese gran *padre* del documental cuya (espléndida) labor pionera hoy deberíamos considerar más cercana a ese híbrido que es el docudrama. Entre las licencias dramáticas que se toman este tipo de documentales, Arthur destaca: “The application of mood music to pump up emotions, the liberal use of slow-motion and other emphatic optical printing devices, the growing zest of reenactment of crucial moments uncaught by an otherwise omnipresent camera, are in the process of forging a hybridized film language based not on conventions of factual argument or evidence but on the construction of spatial or temporal unities, suspense, character identification, and clearly-defined climactic action”.<sup>10</sup>

Hay motivos para deplorar que el documental pierda de vista su afanosamente ganada reputación de veracidad y su voluntad de no manipular los materiales que nos presenta, como ocurre cuando estos documentales *comerciales* alteran la cronología de los hechos, incurren en reconstrucciones de momentos de impacto (o simplemente necesarios para el relato pero que no están documentados), presentan *happenings* al estilo Moore o dosifican la información para producir un golpe de efecto, un clímax o un mayor efecto dramático. Pero no conviene olvidar tampoco que el documental ha utilizado siempre recursos del cine narrativo (el documental es una forma narrativa, excepto en aquéllas de sus manifestaciones más ligadas al

---

<sup>9</sup> Cf. Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, Londres, BFI, 1995. Véase en particular William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, The MIT Press, 1994.

<sup>10</sup> Paul Arthur, “Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary”, *Cineaste*, vol. 30, nº 3, verano, 2005, p. 20.

*montage* de proposiciones que a la presentación de un sujeto, es decir, a la construcción de un personaje), incluso en su época más puramente observacional: basta evocar la “estructura de crisis” que buscaba el cine directo para dar direccionalidad al material filmado, para darle forma a una realidad vital a menudo informe.

Este giro hacia la dramaturgia en los documentales que hacen una crónica del presente se corresponde con una curiosa voluntad de dramatización de la Historia en otros que vuelven su vista al pasado. Es éste un recurso que se repite en títulos españoles recientes en torno a la Guerra Civil como **Las cajas españolas** (Alberto Porlán, 2004), **Noticias de una guerra** (Eterio Ortega Santillana, 2006) o **El honor de las injurias** (Carlos García-Alix, 2008). Aunque fue una de las guerras más fotografiadas por el cine, es evidente que no están documentados, ni mucho menos, todos sus momentos importantes con un registro visual. Sin embargo, estas películas intentan conseguir algo parecido a un relato lineal, con una continuidad narrativa, a partir de un puzzle de aislados fragmentos. Se añaden incluso escenas reconstruidas, un recurso más bien proscrito incluso para el documental histórico, que además se intentan disimular con un blanco y negro “envejecido”. Y las genuinas imágenes de archivo también se intentan *animar*, añadiéndoles incluso sonidos diegéticos (ruido de pisadas, etc.) o, en el caso de **Noticias de una guerra**, sonorizando los *diálogos* de los icónicos personajes históricos que comparecen. Hay un evidente deseo de “presentizar” la representación de la Historia, de buscar un efecto cercano al relato sin fisuras de un convencional film histórico de ficción. Parece que habría otras formas preferibles de mirar al pasado histórico, desde el modelo comercial pero minuciosamente documentado -y muy influyente- popularizado por Ken Burns en la televisión americana (en series como **The Civil War** (1990) o **Jazz, A History of America’s Music** (2001)) hasta la interrogación experimental de materiales de archivo que practica una nutrida hueste de cineastas de la práctica del *found footage* (Gianikian y Ricchi Lucchi, Serguéi Losznitsa, Péter Forgács).

Pero el cine de *found footage* (nombre que designa la apropiación y remontaje de metraje ajeno para su utilización con otros fines que la mera ilustración histórica y que trabaja con un concepto de archivo que en absoluto se reduce a las filmaciones documentales) nos sitúa en el ámbito del cine de vanguardia, del que ha sido una de sus manifestaciones menos reconocidas. Y ésta es una afirmación que me interesa destacar: tan interesante y presente como la hibridación entre documental y ficción, es la menos publicitada que se establece entre documental y cine experimental. De nuevo hay que trazar aquí un *detour* histórico pues, si bien nunca se había producido de forma tan llamativa, tampoco esta hibridación es algo

nuevo. Si como digo el documental no nació como imparcial noticia de prensa, al combinar la evidencia factual con la argumentación, tampoco nació privado de expresión o con un vocabulario formal tan limitado como el que se le intenta imponer desde la era del cine directo. De hecho, en su década inicial de los años 20 estaba más cerca del cine de vanguardia -y ambos, en oposición al cine comercial de ficción- de lo que hoy a veces gusta recordar: piénsese en las sinfonías urbanas de Vertov, Ruttmann, Cavalcanti, Vigo... Lo que ocurre es que la evolución posterior del documental, a partir, primero, de la implantación del sonido (con la aparición de la voz en off expositiva); y, después, del establecimiento del dogma observacional, va imponiendo una normativa que le aleja de rasgos esenciales del cine experimental. Pero lo que hace tan fascinante la evolución reciente de la forma documental es ver cómo ha ido recuperando todos esos recursos y añadiéndolos a los de su propio arsenal expresivo: la voz poética, el *montage* de proposiciones, la dialéctica de materiales, el uso alegórico del material de archivo, la estética amateur, la puesta en primer término de sus procesos de producción de sentido, la radical subjetividad de la auto-expresión propia del cine *underground* e incluso, en una radical inversión de lo que se piensa que *hace* el documental, el vaciado de contenidos que propicia la autonomía de la forma.

Esta ampliación de la *paleta de recursos* del documental -que no susciben, evidentemente, todos los cineastas- no se produce sin una cierta reacción de vértigo por parte de algunos estudiosos. Al convertirse el documentalista en personaje (el británico Nick Broomfield, el estadounidense Ross McElwee, el holandés Johan van der Keuken), al volver la cámara sobre sí mismo (al filmarse reflejado en un espejo, como hace Alain Cavalier en *Irène* (2009)), se piensa que el documental se aleja de su vocación de analizar la Historia e intervenir en la realidad social: lo que ahora cuenta ese tipo de documental, se dice, es el relato de lo que le ocurre al documentalista. Cierto: el documentalista que se construye como personaje, además de activo enunciador, apela a tácticas de identificación (véase el brillante comienzo de **Roger and Me**: en seis escasos minutos vemos nacer al Michael Moore que todos conocemos) y filtra nuestra percepción de los hechos que presenta. Pero a menudo esto se utiliza no sólo para desarrollar estrategias autorreflexivas, ensayísticas o poéticas, sino como parte del proyecto ideológico del filme, que no deja de ser político por el hecho de privilegiar la intervención del narrador. Piénsese entre otros muchos ejemplos en el israelita Avi Mograbi hablando por teléfono con su amigo palestino del otro lado de la frontera o enfrentándose a los soldados en uno de los *checkpoints* que jalonan la fortaleza del Estado judío, en **Avenge But One of my Two Eyes** (2005). O en el australiano Dennis O'Rourke que comienza **The Good Woman of Bangkok** (1991) declarando que tras un desolador divorcio ha decidido irse a un sitio donde el amor no

duela y... hacer un documental sobre una prostituta tailandesa: sorprendente confesión que pone sobre el tapete el paternalismo colonialista del varón blanco que nos habla de la miseria del Tercer Mundo, además de complicar toda su relación posterior con su sujeto, la *buena mujer* del título. Y no hay que olvidar que este desplazamiento del documentalista, que pasa de *quitarse de en medio* a colocarse a veces en primer plano, dando lugar a lo que Bill Nichols califica de modo performativo, se origina con el cine identitario de los años 80, cuando representantes de las minorías sexuales y raciales parecieron decidir que ya no querían que otro (el mismo, el de siempre) les explicara y empezaron a hacerlo ellos mismos, en primera persona, en un movimiento que nadie dejaría de calificar de altamente político.

Con o sin intervenciones del narrador, el documental del milenio ha visto incrementarse su vocación originaria de polémica social.<sup>11</sup> Dentro y fuera de Estados Unidos, la política exterior norteamericana y la globalización –que a veces ofrecen dos caras de una misma ideología, como en la globalización de la guerra de Irak- han provocado que el documental haya recuperado una pulsión de combate que no tenía quizá desde los años 60;<sup>12</sup> de hecho puede decirse que los ocho años de la presidencia de George Bush han impulsado un renacimiento de la concepción del documental como intervención en la esfera pública, dentro y fuera de Estados Unidos. Para entender el funcionamiento de los particulares y siniestros ecosistemas que genera la economía *global*, pocos textos resultan tan clarificadores, con permiso de Naomi Klein, como **La pesadilla de Darwin** (*Darwin's Nightmare*, Hubert Sauper, 2004); o como la pesadilla de Stajánov que alumbró **Workingman's Death** (Michael Glawogger, 2005), en donde se destruye el mito del progreso industrial asociado al esfuerzo humano; o como **Nuestro pan de cada día** (*Unser Tägliche Brot*, Nikolaus Geyrhalter, 2005), que muestra la producción industrial de lo que comemos a diario con una mirada tan desapasionadamente fría que no nos quedan ganas ni de replantearnos nuestros hábitos alimenticios.

En el ámbito del documental español, igualmente, se ha producido una amplia serie de títulos - algunos ya mencionados- en torno a cuestiones de la memoria histórica, dándose la circunstancia de que superan ya en número a los que se hicieron en la Transición, cuando

---

<sup>11</sup> Que se lo digan a Michael Moore: acostumbrado a ver sus documentales distribuidos por las *majors* norteamericanas, se enfrentó a la negativa de la compañía Walt Disney a llevar la distribución de **Fahrenheit 9/11**, por la preocupación que les causaba la polémica que podría causar su contenido político. Esto no impidió que se convirtiera luego en el documental más taquillero de la historia, vía Lions Gate Films.

<sup>12</sup> Viendo **Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara** (Errol Morris, 2003), la conexión resulta transparente: la coartada que según MacNamara se buscó entonces para declarar la guerra de Vietnam anticipa, como siguiendo una terrorífica plantilla, las excusas de Bush y Rumsfeld para entrar en Irak

parece que el sentimiento de urgencia hubiera debido ser mayor tras 35 años de mordaza: sólo este dato basta para comprobar la nueva relevancia del proyecto documental, incluso para una generación que no vivió la (pos)guerra. Asimismo, otra vieja vocación documental, el internacionalismo, también vuelve a florecer en títulos como **La espalda del mundo** (Javier Corcuera, 2000), **Caminantes** (Fernando León, 2001), **Balseros** (Carlos Bosch y José M<sup>a</sup> Doménech, 2002) o **Bagdad Rap** (Arturo Cisneros, 2004).

El paso y el peso de la Historia, de siempre uno de los grandes temas del documental, no ha desaparecido, según temían pensadores marxistas como Fredric Jameson que ocurriría con el posmodernismo: el documentalismo posmoderno se ha caracterizado precisamente por recuperar lo histórico de una forma, eso sí, diversa a como la representaba el documental clásico. Siguen produciéndose títulos que invocan testimonios inapelables, como la escalofriante **S-21, la machine de mort Khmère rouge** (Rithy Panh, 2003), en donde hablan los verdugos del genocidio camboyano, o como **The mosquito problem and other stories** (Andrey Paounov, 2007), en donde las trazas silenciadas de la guerra mundial acaban emergiendo en una apacible pero excéntrica villa búlgara. Pero este *modo oral* que se apoya en los testigos y los supervivientes convive con la otra forma que el documental tiene de hablar del pasado, el recurso a materiales de archivo: el cine de metraje encontrado contemporáneo ha entendido que pensar la Historia es repensar las *representaciones* de la Historia. La exploración de documentos audiovisuales del pasado a los que se les aplica el amplio espectro de recursos desarrollados en la tradición experimental del cine de *found footage* ha llegado a proponer una nueva forma de historiografía que recupera conceptos benjaminianos como la imagen dialéctica o la alegoría en la obra de cineastas como, entre otros muchos, el ruso Sergei Losznitsa (**Blokada**, 2006; **Revue**, 2008), el húngaro Péter Forgács (las doce entregas de la serie **Private Hungary**, 1988-1997) o los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi (**Oh Uomo**, 2004; por citar el más conocido de sus desmontajes de material de archivo de la primera guerra mundial).

El documental solía suscitar un debate sobre sus contenidos. Es más: se hacía para eso. Era lo que podríamos llamar su vocación asamblearia, como en los cineclubes del tardofranquismo: se pone la película y luego hablamos de la lucha de clases o la explotación de los indígenas. Pero ahora el documental suscita a menudo debates *sobre su propia forma*, porque eso es lo más llamativo de muchos títulos producidos a lo largo de ésta y la anterior década, sin que por ello dejen de ocuparse del mundo histórico. Ocurre que, al igual que hizo el cine de ficción modernista en los años 60, el cine de no ficción posmoderno ha desafiado la noción de que un

documental se produce solo, poniendo en primer término sus procesos y protocolos, el lugar desde el que se habla. Algunas facetas de esta fascinante evolución se detallan en los capítulos siguientes.