



## **IV** Diplomado Documental de Creación

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

### **PARTE II** **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.

# PANORAMA DESDE EL PUENTE: EL CINE DOCUMENTAL EN EL SIGLO XXI

Antonio Weinrichter

---

## El placer del texto

Dígase lo que se diga, creo que siempre ha sido indicio de una escasa sensibilidad estética el conocido proverbio chino según el cual «cuando alguien señala la luna, el sabio mira la luna y el tonto mira el dedo», pero en la actualidad el dicho ha perdido toda su vigencia, ya que ahora los verdaderos sabios saben que el interés se halla más en el dedo índice que en la luna hacia la que éste apunta quien sabe con qué intenciones. Esto es lo que quería decir precisamente Marshall McLuhan cuando no se cansaba de repetir que el medio era el mensaje. Anotemos, pues, el hecho de que nos encontramos ante un estilo de pensamiento gestado de forma gradual a lo largo del pasado medio siglo y que cristaliza primordialmente en el documental contemporáneo, cuya característica más destacada es su interés por las formas de exposición de los múltiples temas que frecuenta.

En uno de sus escritos,<sup>1</sup> apelaba Roland Barthes a la posibilidad de experimentar a través de la lectura un placer genuinamente destilado por la forma de exposición, un placer por el texto en sí mismo, más que por su contenido. Barthes se enfrentaba así a su propia vertiente semiótica, según la cual los signos o indicios aparecen siempre, como su nombre indica, en lugar de otra cosa. De modo que, sólo si uno es semióticamente tonto, se encandilará con el dedo en lugar de atender a lo que éste señala. Pero este planteamiento es patrimonio de las mentes prácticas, a las que la estética les trae sin cuidado. Los demás hacemos bien considerando que un dedo señalando hacia alguna parte es casi siempre una maniobra de distracción. A veces, ésta maniobra alcanza la altura de una novela o de una obra de arte y es realmente distraída. De ahí que uno de los tantos Barthes posibles planteara la eventualidad de que el propio texto, la forma de la señal, pudiera ser, en sí mismo, significativo y placentero a la vez. El placer de leer se equiparaba así al placer de escribir, estableciendo una comunión erótica entre un autor y un lector que confluyen en un cosmos particular generado textualmente. No se trataba de proponer una huida del mundo ni la entrega a un puro formalismo, sino de detectar la capacidad de experimentar las cosas a través de una particular

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, Éditions du Seuil, 1973.

forma de contarlas, en lugar de admirar a distancia y fríamente la supuesta pureza que las caracterizaría. El mundo se convertía de esta manera en narración y la narración era la savia que vivificaba al mundo para hacerlo inteligible al ser humano.

Poco antes de que Barthes hiciera su propuesta, Susan Sontag ya se había pronunciado más o menos en la misma dirección a través de un escrito poco comprendido en el que abogaba en contra de la interpretación.<sup>2</sup> Indicaba que, con el afán de interpretar las obras, de buscar un significado que se encontraba más allá de la forma que lo vehiculaba, nos estábamos perdiendo lo que esta forma por sí misma tenía que decirnos. Si para Sontag, como para McLuhan, no era tan importante interpretar el mensaje como el medio, para Barthes, además, esta focalización en la forma mediática, no sólo no era para nada inútil, sino que podía ser fuente de un placer que se añadiría al que las peripecias de la trama acostumbra a generar en los lectores. Con ello se anunciaba la génesis de un nuevo tipo de lector o de espectador capaz de atender al mismo tiempo a la historia y a la forma de contarla. Una gran parte de este escrito va encaminada a explicar las relaciones que mantiene este estilo de pensamiento con la renovación que el cine de lo real ha venido experimentando desde mediados de los años ochenta del pasado siglo.

Esta renovación ha dado paso a una nueva forma de cine que, combinando las características del cine documental, el cine experimental o de vanguardia y el de ficción, genera una auténtica revolución de la escritura cinematográfica que se expande con el ímpetu de un Big Bang. ¿Cómo hubiera reaccionado John Grierson si hubiera sabido que un film de animación como **Vals con Bashir (Valz with Bashir)**, Ari Folman, 2008) sería considerado en su día un documental? Si bien es cierto que Grierson podía tener como referencia esa rareza que constituyó **The Sinking of the Lusitania** (1918) del conocido dibujante de cómics Windsor McCay, un pequeño film de animación sobre el hundimiento del transatlántico Lusitania torpedeado por un submarino alemán, no cabe duda de que la idea le hubiera sorprendido y posiblemente incomodado. En esos momentos, el documental era definido por su grado de analogía visual con la realidad, mientras que ahora valoramos su capacidad hermenéutica para profundizar en una realidad cuya esencia no culmina necesariamente en lo visible. La cultura de la copia, a la que pertenece el documental clásico, forma parte de un universo analógico, mientras que la de la hermenéutica, en la que se inscribe el documental contemporáneo, corresponde a un cosmos digital. Es por eso que ahora podemos seguir hablando de un espíritu documentalista al referirnos a films de animación como el citado **Vals con Bashir**, en el que se narran las traumáticas experiencias de un soldado israelí que participó en la matanza de

---

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation*, Nueva York, Dell Publishing, 1970.

refugiados palestinos en Sabra y Chatila. Pero esta variante del documental no es del todo reciente, ya que el conocido director de films de animación Peter Lord hace años que se dedica a frecuentarlo. En **Going Equipped** (1987) efectuó, por ejemplo, una entrevista a un ex-convicto, prolongando el estilo de un proyecto anterior, denominado *Conversation Pieces*, consistente en visualizar, mediante técnicas de animación, una serie de entrevistas reales cuyo sonido había sido previamente grabado. Pero, a pesar de estos antecedentes, y otros más alejados en el tiempo como los films didácticos que produjo Walt Disney durante los años cuarenta y cincuenta, es ahora que el género del documental de animación se hace verdaderamente visible, con obras como **Ryan** de Chris Landreth (2004), que traza el perfil del animador canadiense Ryan Larkin; o **Chicago 10** de Brett Morgan (2007), que explora las manifestaciones contra la guerra ocurridas en Chicago durante la convención demócrata de 1968.

Esta forma documentalista insólita está íntimamente relacionada con una vía documental abierta recientemente en el mundo del cómic, la cual pertenece a su vez al penetrante giro subjetivo que, en los últimos años, han experimentado las novelas gráficas al decantarse fuertemente hacia los relatos biográficos. Diarios en cómic como el de Fabrice Neaud, relatos de viajes como *Pyongyang* de Guy Delisle o relatos autobiográficos como *Por nuestra cuenta*, *Memorias de Miriam Katin* y la intensa *Fun Home. A Family Tragicomic* de Alison Bechdel, nos muestran la existencia de un ámbito común en el que confluyen el documental, el cómic y el cine de animación para plantearse nuevas formas de la realidad a través de renovadas posibilidades retóricas, entre las que destaca el uso de la metáfora visual. Se trata de una vía que profundiza su voluntad documentalista mediante una reconfiguración de los elementos audiovisuales capaz de hacer aflorar los matices no directamente visibles de la realidad. El documental pierde de esta manera su proverbial transparencia y promueve la observación atenta de su textualidad, en cuyos entramados se encuentra gran parte del significado que acarrea. No cabe duda de que esta indagación de la forma tiene una componente estética que conlleva un no menos indudable placer.

### **Entretener y distraer**

Las ideas de Barthes, Sontag y McLuhan saltaron a la palestra precisamente cuando el concepto de entretenimiento empezaba a apoderarse de todos los textos posibles y de sus públicos para reducirlos al simple imperativo de un placer abstracto que no tenía nada que ver con los textos, con las formas, sino que se contentaba con mensajes cocinados a través de

recetas estándar sin entidad formal. La era de los *best-sellers* literarios, de la clasificación de las películas por sus recaudaciones, de la valoración de la pintura por el precio alcanzado en las subastas, alejaba la posibilidad de comprender la autonomía y la potencia del texto por sí mismo, y con ello se desvanecía también el compromiso de los autores y sus públicos con la labor formal, que quedaba en manos de manipuladores en busca de inducir placeres espurios siempre situados más allá del texto. De esta manera, la propuesta de Sontag contra la interpretación se tomaba al pie de la letra y no sólo se olvidaban los mensajes sino también el medio de transmitirlos. Y, como no podía ser de otra manera, esta bancarrota estética conllevaba una inevitable bancarrota ética.

Faltaba poco para que Margaret Thatcher y Ronald Reagan, durante la década ignominiosa de los años ochenta, se encargaran de achatar el mundo extrayendo del mismo toda complejidad y significado. Si la industria cultural eliminaba la eminencia generatriz del texto, la salvaguarda que éste suponía de la densidad del mundo, los políticos neoliberales vaciaban la realidad de todo significado, dejándolo también en manos de los manipuladores. El mensaje era bien claro: no hay de qué preocuparse, la realidad es cristalina y, por lo tanto, podemos desestimar por inútil toda pretensión hermenéutica. Es la época del *What You See Is What You Get*, que, en lenguaje coloquial, viene a ser “es lo que hay”. Se quería poner punto final a la era de la sospecha inaugurada por Marx, Nietzsche y Freud. Para ello, había que eliminar la materialidad del texto, su opacidad, puesto que de esta manera los contenidos perderían toda consistencia y desaparecerían confundidos con la obviedad de lo cotidiano. Se promulgaba la transparencia tecnócrata del texto económico, del político, del ideológico, del artístico y con ellos se desvanecía el propio texto de la realidad. La era del *entertainment*, del divertimento, se convertía así en la era del mayor aburrimiento: algo que constataba el arquitecto posmodernista, autor de *Learning from Las Vegas*, Robert Venturi, cuando, contestando a la conocida y celebrada propuesta minimalista de “menos es más” (*less is more*), afirmaba que *less is bore* (menos es aburrido). Al público se le ofrecía la posibilidad de que se divirtiera con el espectáculo de sus propias menudencias, como lo prueban los espectáculos de tele-realidad.

Quizá no resulta ilógico, pues, que en este ambiente se produzca un regreso del documental y que el retorno implique una transformación básica en la forma de concebirlo. El nuevo documental que despunta a finales de los años ochenta y que afirmará su predominio durante la década de los noventa, apuesta no sólo por reavivar en el espectador el placer del texto, sino que pone en primer plano la necesidad de explorar la textura de lo real. En este sentido, el renacimiento de las formas documentales adquiere, a través de su interés por la estética, un carácter político. Hacer documentales se convertirá, a través de las múltiples

facetas que supone este quehacer, en un acto de resistencia ante el aplanamiento de la realidad instigado por la neocultura neoliberal: se convertirá en una forma de recuperar el poder sobre la realidad, usurpado por los medios de comunicación y los aparatos de propaganda de un imaginario militar-industrial en pleno apogeo de su hegemonía sobre las sociedades del capitalismo avanzado.

### En busca del culpable

Podrían señalarse muy distintos orígenes de esta nueva ola del cine de lo real y todos tendrían alguna razón de ser. Pero quizá el más significativo sea el estreno de una película de Errol Morris destinada a desmontar una investigación policial que había llevado a un inocente al corredor de la muerte de una cárcel de Texas. Con **The Thin Blue Line** (*La delgada línea azul*, 1988), Morris incidía sobre la realidad directamente, pero no con la actitud contemplativa o descriptiva de las formas típicas del documental tradicional, sino acercándose a esa realidad, como quien dice, por la espalda, a través de la tramoya que sostenía la versión oficial de un suceso: el asesinato de un policía en una carretera de Dallas durante una rutinaria operación de control. Y lo hacía apelando a todo tipo de dispositivos retóricos que le valieron no pocas críticas por parte de aquellos que seguían aferrados a la concepción típica del cine documental. Un reportero llegó a preguntarle a Morris cómo podía ser que hubiera estado en la carretera donde se cometió el crimen esa noche, demostrando hasta qué punto era para algunos incomprensible un documental que se dedicase a narrar, a poner en escena, determinados hechos sin haber sido testimonio directo de los mismos. Se acuñó para salvar esta distancia imaginativa, que impidió que la película fuera nominada para los Óscar al mejor documental, el término de *non-fiction film* (cine de no ficción), al que pronto se añadió el de docudrama, una forma que ya tenía representantes tan insignes como el inglés Peter Watkins y que, de manera no del todo esperada, desembocó en un género caracterizado por su ambigüedad como el *fake* o falso documental.

**The Thin Blue Line** puede considerarse un film emblemático de la transformación del cine documental no sólo porque recuperaba las formas planteadas por el Nuevo Periodismo en la década anterior y se enfrentaba a los hechos desde un enfoque narrativo, sino porque con su planteamiento demostraba que la realidad es compleja y que, al sustentarse sobre una trama memorística tremendamente frágil, en su nombre pueden plantearse muchas falacias: “la memoria es una cuestión muy elástica. Recordamos selectivamente, de la misma forma que percibimos selectivamente”, afirma Morris con razón. Por lo que todo documental que no

quiera convertirse en una simple retransmisión televisiva de un suceso, ha de plantearse la fidelidad de los testimonios, así como la veracidad de los propios documentos que, a su manera, convierten en relatos los sucesos sin confesarlo. Esta constatación transforma automáticamente al documentalista en un investigador, en un detective, al tiempo que convierte su trabajo en una tarea basada en la continua sospecha sobre la solvencia de una realidad a la que dirige su cámara y todos sus esfuerzos.

En 1983, dos conocidos teóricos de dos continentes distintos, el italiano Umberto Eco y el norteamericano Thomas A. Sebeok, escribieron un curioso libro en el que situaban el nacimiento de la semiótica, es decir, de la ciencia de la sospecha por antonomasia, en una constelación formada por dos detectives y un filósofo del siglo XIX. Al caballero Dupin, creado por Edgar Allan Poe, a Sherlock Holmes de Conan Doyle y a Charles S. Peirce les une un mismo interés por indagar las huellas dejadas en lo real por un hecho misterioso, en principio inextricable, que ha alterado el equilibrio de determinada realidad. Forman, por lo menos los dos primeros, la contrapartida popular de la trayectoria filosófica de Marx, Nietzsche y Freud: si estos sospechaban del relato ontológico oficial, aquellos lo hacían del escenario del crimen. La mente moderna nace, por tanto, bajo el signo de lo detectivesco. Y el detective es aquél que no se deja convencer nunca por las evidencias: ¿qué sería de la novela policíaca si no hubiera nada más allá de lo evidente? Como puede verse, es ésta una actitud contraria a la del documental clásico, que parecía tener como misión principal reproducir para el espectador los efluvios inmediatos de la certeza.

### **La cara siniestra de lo real**

En el momento en que el gran público, pegado a la televisión, empieza a experimentar esa gran ansia de realidad que se genera precisamente cuando teóricos como Baudrillard acababan de anunciar la desaparición de la misma tras el asalto de los simulacros; en el momento en que aparecen múltiples formatos, como la tele-realidad, los docushows y los programas del corazón, destinados a colmar precipitadamente ese apetito, el documental hace una finta y se coloca en disposición de problematizar la realidad a través de su representación. Un tipo de cine, garante hasta entonces de la observación directa de lo real, se propone hacer de ella un objeto de discusión en el momento mismo en que los medios chapotean en los restos putrefactos de una realidad en descomposición en la que flotan toreros, cupletistas y mangantes de todo tipo, es decir, el magma que forman los llamados, en general, famosos. Se trata de un cosmos delirante del que un documental como **Videocracy** (Erik Gandini, 2009)

expone su genealogía italiana, marcando las pautas de lo que ha de ser el cine político de la actualidad.

En la ecología audiovisual se establecen diversas vías de acceso a la realidad como respuesta a la demanda que ésta genera actualmente. Una de estas vías es la de la tele-realidad, que se adhiere a lo real sin resquicios y pretende pegarse al presente continuo como una hoja de calco. La otra corresponde a las nuevas formas del documental cuya misión más inmediata es desfamiliarizar ese fútil realismo televisivo. Si la televisión ofrece maratones rosa como *Sálvame*, que pueden prolongarse durante horas dando vueltas sobre lo mismo, en el nuevo cine documental podemos encontrar propuestas, no menos maratonianas pero mucho más enjundiosas, como los *fakes* de Peter Watkins **La commune: Paris 1871** (2000), un pseudo-reportaje de más de seis horas sobre la rebelión del proletariado parisino de 1871, o **Edward Munch** (1976), un pseudo-documental biográfico sobre el pintor noruego, de más de tres. Pero este renovado documental de los últimos decenios tampoco ha desatendido el interés por lo cotidiano que parece florecer en el ámbito televisivo, aunque se acerca a ello a través de perspectivas de una mayor entidad. Por ejemplo, proyectos como **The Up Series** (Michel Apted, iniciada en 1964 y renovada cada siete años: la séptima y última entrega por ahora, **49 Up**, es de 2005) o **The Children of Golzow** (Winfried y Barbara Junge, 1961-2006), no sólo constituyen sendas épicas de la vida cotidiana que siguen la vida de diversos personajes a lo largo de los años, sino que se convierten en reflexiones sobre el tiempo y la existencia. Si programas como *Gran Hermano* o *La isla de los famosos* pretenden eliminar el tiempo de sus espectáculos, banalmente emocionales, en estos casos ocurre todo lo contrario: el tiempo se materializa en la sucesión de episodios y el contraste entre los mismos. El presente filmado no acaba nunca de convertirse en archivo, sino que transmite una y otra vez su efluvio inicial, pero modificado por su inserción en una serie temporal y por la distancia siempre creciente, pero al mismo tiempo variable, del espectador con respecto a la sucesión de capas temporales. Si cada propuesta audiovisual construye su propio espectador, como parece ser el caso, la distancia ética entre las propuestas televisivas y las documentales del tipo que menciono es enorme.

Este proceso de desfamiliarización de lo real, frente a la conversión televisiva de lo real en familiar, se produce curiosamente a través de un interés de la corriente documentalista por el denominado cine doméstico. El cine doméstico había sido siempre el pariente pobre del documental, y en gran medida su estética narcisista se adelantaba a las formas futuras de la tele-realidad, pero, a partir de los años noventa, los nuevos documentalistas descubrieron en ese campo una nueva perspectiva. Películas como la española **Un instante en la vida ajena** (José Luis López Linares, 2003), compuesta en su totalidad por imágenes familiares captadas

con su cámara por Margarita Andreu, un miembro de la burguesía catalana, a lo largo de su vida, revelan la intrínseca novedad de este gesto de recuperación. Las imágenes que, en manos de su autora y al ser mostradas en su ambiente familiar, tenían un significado, adquieren otro valor cuando se las contempla al sesgo desde el ámbito de una mirada documentalista. De pronto, esas imágenes domésticas, pergeñadas sin apenas intención o con unas pretensiones estéticas de corto vuelo, adquieren un carácter sintomático trascendental. Sometidas al nuevo tratamiento, se desdobl原因 para dejar aparecer, sobre la base del amateurismo que las caracterizaba, una región significativa de carácter insospechado. Se muestra, en operaciones como ésta, que también han emprendido cineastas como Peter Forgacs en el **Perro negro** (2005) o **Hungría privada** (1988-2002), la existencia de una segunda realidad imaginaria, constituida por todas las imágenes de archivo que se han venido acumulando desde la invención de la fotografía y cuyo número han crecido a un ritmo espectacular en las últimas décadas, a la vez que se potenciaba su poder testimonial al estar presentes por doquier las cámaras digitales e incluso los teléfonos móviles utilizados como cámara.

Durante los últimos años y con esta proliferación de las cámaras digitales y ese fenómeno no menos importante que supone el uso de los teléfonos móviles a modo de cámara, la mirada doméstica ha traspasado las fronteras del hogar, el ámbito familiar, y se ha dirigido al mundo en general, emulando así la mirada documental de antaño. Pero este fenómeno cobra especial significado si se añade al largo proceso de reproducción del mundo, de su conversión en imágenes, que se originó a principios del siglo XIX con el invento de la fotografía. Desde entonces, no ha cesado de crecer el archivo de lo real. Este archivo de la realidad se ha convertido en una segunda realidad, una capa imaginaria de lo real, a la que han apelado aquella rama de documentalistas interesados en las imágenes encontradas o el cine de compilación. Estos cineastas han descubierto que la realidad, cuando se muestra a través de las imágenes de archivo, revela un carácter siniestro que no tenía cuando esas imágenes ocupaban el lugar temporal correspondiente, cuando no se habían convertido en anacrónicas. El archivo desfamiliariza lo real y nos releva aquellos elementos inquietantes que la mirada coetánea no sabía o no podía detectar. Peter Delpout incide este fenómeno con películas como **Lyrical Nitrate** (1990), en la que utiliza segmentos de antiguas cintas de ficción para componer secuencias emocionales de las que se desprenden visiones del todo inesperadas, no tanto de los films de ficción originales, como de la sociedad que los creó. De esta manera, observamos algo muy significativo, a saber, que, en el archivo, realidad y ficción tienden a confundirse, pero lo hacen decantándose por el lado de lo real. Lo mismo puede observarse en las compilaciones de Gustav Deutsch como **Film Ist** (1998), compuesta por elementos

genuinamente documentales pero igualmente sacados de contexto, o en las obras de Matthias Müller, de entre las que es especialmente significativa **Home Stories** (1990), formada por imágenes tomadas de melodramas de Hollywood que, en su nuevo contexto, muestran todo su potencial antropológico al visualizar la forma de la gestualidad social. Deutsch va un poco más lejos en esta dirección al utilizar, en **Welt Spiegel Kino** (2005), la cámara a modo de bisturí que penetra en las imágenes de archivo para extraer de ellas determinados elementos o para aislar algunos personajes con el fin de conectarlos con otros de características análogas, pertenecientes a films distintos. No sólo muestra así de forma alegórica el potencial expresivo del archivo, sino que expone la interconectividad del mismo, su carácter onírico, de material del inconsciente. Puede decirse, además, que esta nueva relación de la cámara con el material de archivo, al ser equivalente a la que establece normalmente la cámara con la realidad, corrobora de manera efectiva la condición de segunda realidad que caracteriza al archivo contemporáneo. Por ello no es de extrañar que estén apareciendo nuevas maneras de gestionar este archivo, como tampoco lo es el hecho de que de las mismas se estén desprendiendo nuevas retóricas basadas en este realismo de segundo grado que las caracteriza.

Últimamente se ha acuñado el término de Youtubeteca para designar el archivo personal de vídeos que cualquier persona puede hacerse a través del material colgado de Youtube. Youtube, que constituye un archivo dinámico e indiscriminado de vídeos de todo tipo, se transforma así en el eje central de una serie de archivos particulares conectados a él. En este caso, ha desaparecido el gesto estético de los cineastas del "Found footage film" y, en cierta forma, el proceso se ha banalizado. El archivo se convierte en doméstico, en memoria más o menos inmediata, que pierde por ello su condición reveladora que se desprendía de la condición siniestra de las típicas *imágenes encontradas*. Pero, como contrapartida, aparece en este magma una condición actual que tiene que ver con lo conspirativo y, en concreto, con lo paranoico, rasgos determinantes de la cultura de la época. El caso es que las imágenes mediáticas, conectadas unas con otras, destilan casi automáticamente discursos alternativos de lo real. El cineasta belga Johan Gimonprez utiliza esta característica en **Dial for H-I-S-T-O-R-Y** (1997), un film de compilación que recurre a imágenes de los secuestros de aviones acaecidos durante la década de los años setenta para confeccionar un ensayo fílmico en el que se equipara la capacidad del escritor para elaborar tramas y la del terrorista para llevarlas a cabo. Se establece así una conexión directa entre lo real y lo ficticio a través de imágenes de archivo de la realidad pasada. La realidad se contempla, en estos casos, a través del filtro de una ficción confeccionada con imágenes de lo real.

## Formas esquivas del Yo

Ha tardado el cine documental en darse cuenta de que el sujeto era uno de sus temas mayores. Durante décadas se decantó por la contemplación del mundo exterior, limitándose a prolongar una faceta que era típicamente cinematográfica, sin apercibirse de que estaba especialmente preparado para encarar aquello que el cine de ficción no podía hacer de manera tan genuina, la representación directa del sujeto, de la identidad personal. En los años sesenta, al amparo de la televisión, aparecía la figura del reportero incrustada en la propia imagen de la noticia. Se dice que el documental denominado auto-reflexivo nació por la propia presión del medio, que se daba cuenta de la necesidad de superar su ingenuo objetivismo. Para trascender esta fase, se consideraba que había que mostrar los elementos que intervenían en la construcción del film, pero este gesto obviaba dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el hecho de que, convirtiendo al aparato técnico en parte del espectáculo, no se variaba la condición característicamente externalizante del cine clásico: continuaba primando su condición observadora en detrimento de su posibilidad introspectiva. Por otro lado, se olvida con frecuencia el hecho de que la televisión empezaba a hacer algo que ni los documentales ni los noticieros cinematográficos habían hecho hasta ese momento, o sea, exhibir la figura del enunciador o del narrador. Los reporteros, haciendo de testimonios de la noticia con su presencia, o los locutores dando rostro a la narración, eran una novedad en el ámbito de la representación de lo real que los documentalistas no podían ignorar. Pero en ningún caso este fenómeno indicaba, ni en la televisión ni en el documental, una mayor sensibilidad por la subjetividad, por lo que podría denominarse la internalización de la introspección, una forma que sólo cuajaría a partir de la década de los noventa, cuando el documental experimentará un auténtico giro subjetivo que iba a marcar su futuro.

Que el sujeto será el tema central del siglo XXI lo vienen anunciando, durante todo el siglo XX, las constantes escaramuzas que los vectores subjetivos han tenido con los vectores objetivos heredados del XIX. Con ello se demuestra una vez más la condición de intervalo entre dos grandes paradigmas que ha caracterizado al siglo pasado, a pesar o quizá precisamente por sus grandes traumatismos. En este sentido, el nuevo documental se coloca a la cabeza de la nueva fenomenología, exponiendo sus particularidades de una manera tan inédita hasta el momento que ni siquiera la propia literatura había conseguido plasmar y que sólo la pintura o la fotografía, en sus autorretratos, anunciaban.

El sujeto del nuevo documental subjetivo no es simplemente una traslación *ectoplásmica* del autor invisible de las novelas o del cine de ficción, un autor que no era menos transparente en los documentales clásicos. En todo caso, si a alguna figura puede compararse,

por su presencia y centralidad, es a la de los autores de los diarios personales, de las autobiografías, de los ensayos, géneros todos ellos marginales hasta hace bien poco en el panorama literario. Pero a estos les faltaba todavía el factor de la visibilidad para completar la fenomenología que presentan los documentales de la actualidad. Por otro lado, si bien es verdad que los autores de los autorretratos pictóricos o fotográficos tienen esta condición corpórea, carecen por el contrario de la capacidad discursiva. Estas tres condiciones – presencia central, visibilidad corpórea y capacidad discursiva- sólo se dan en los sujetos de los nuevos documentales subjetivos. A ello debe añadirse una voluntad exploratoria y auto-reflexiva que proviene de las derivaciones que el documental clásico empezó a experimentar a partir de mediados de los años cincuenta del pasado siglo, justo cuando la televisión empezaba a incorporar también, aunque menos trascendentalmente, la figura del enunciador en el campo visible del enunciado.

Hay diversas formas en las que la presencia de la subjetividad del autor se introduce en el documental. Cuando Michael Moore interactúa ante las cámaras con distintos personajes o cuando comenta los acontecimientos de manera muy personal, nos está revelando su autoría de forma más directa que la del autor tradicional que deja traslucir su presencia a través de la textura de sus obras o de la voz del narrador, y también más incisiva que la del reportero que personaliza un acontecimiento con su presencia. Pero en ninguno de estos dos casos el sujeto parece interesado en hablarnos de él mismo, en indagar en su propia persona ni tampoco en reflexionar sobre su presencia en la obra. Sin embargo, cuando en el primer tercio de **Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora**, Agnès Varda, 2000), la directora recapacita sobre su propio envejecimiento y alegoriza su presencia en el documental personificando ante la cámara la figura de una espigadora perteneciente a un conocido cuadro de Jules Breton, el panorama se transforma radicalmente. El momento equivale a aquél en que Michel de Montaigne nos confiesa en sus ensayos que, a la postre, a través de sus prolifas divagaciones no hace otra cosa que hablar de sí mismo. En ese momento de la lectura de los *essai*, el lector descubre en la página un espejo en el que de ahí en adelante se reflejará, con multitud de variaciones, el rostro del escritor. Pero no nos engañemos porque el gesto de la Varda es más complejo de lo que parece. Creo que es difícil encontrar un movimiento retórico parecido en toda la literatura del siglo XX, a pesar de haber estado tan decantada hacia la expresión del Yo. Por muy amplia que sea la nómina de sus escritores y por muy complejos y profundos que hayan sido sus recursos, no parece que ningún lector haya sido transportado por un movimiento retórico parecido al que mueve a los espectadores del film de Varda. Es cierto que encontraremos en esa literatura todo tipo de confesiones, autorretratos o desnudamientos del alma; es cierto que Proust, en su saga, se desdobra en narrador y

personaje para luego volverse a encontrar a sí mismo; es cierto también que Sebald hace equilibrios sobre la delgada línea que separa al autor del personaje. Todo ello es verdad, pero la imagen realista de carácter fotográfico le añade siempre a este tipo de operaciones un grado más de densidad, un pliegue extra al mecanismo expositivo, equivalente a abrir en los mundos imaginados a través del texto un agujero imprevisto que los conecta con universos completamente inusitados.

A esta forma reflexiva, que se acerca al autorretrato para trascenderlo, puede contraponerse el diario videográfico o fílmico en el que el autor se graba durante algún período de su vida, ya sea para conservar esas imágenes sin intervenir en ellas o para confeccionar una biografía personal, como sucede en la inquietante **Tarnation** de Jonathan Caouette (2003), donde el autor, con videos y fotografías digitalmente tratados, no sólo pone en imágenes la historia de su vida, cuyo eje principal es una madre desquiciada, sino que compone, con innumerables recursos retóricos, una impactante radiografía de su propio inconsciente. No hay nada parecido en el mundo de las imágenes, si exceptuamos el impactante diario visual que Charlotte Salomón confeccionó, con dibujos al guache, antes de morir a manos de los nazis y al que puso por título *Teatro o vida: mil páginas repletas de emociones visualizadas*.

El interés de los video-diarios, sin embargo, no reside tanto en las anécdotas que los autores exponen ante la cámara, como en el hecho de que estos aparezcan narrando o actuando ante ella su propia vida. Es ésta una duplicación existencial que genera todo diario pero que en el caso de los video-diarios se acrecienta al introducirse en ella la presencia del autor, que participa no sólo mentalmente sino también corporalmente. Se trata quizá del fenómeno más interesante del diario filmado genuino, es decir, de aquél que consiste básicamente en sucesivas apariciones ante la cámara del cineasta para exponer sus ocurrencias. En los diarios escritos, el autor transfiere a la página lo que recuerda o imagina, pero su cuerpo, su propia personalidad, se halla en aquel momento fuera del escenario que está reconstruyendo. Se encuentra, en consecuencia, efectuando una representación. Por el contrario, en los diarios filmados, el autor compone el escenario al tiempo que participa del mismo, de manera que vive en dos mundos a la vez: el del presente (el acto de grabar) y el de la memoria que está exponiendo a la cámara. **August: A Moment Before the Eruption** (2002) de Avi Mograbi, que en gran medida es un documental político, se inicia con el cineasta hablando a cámara, comentando su vida privada. Al rato, después de escenas diversas de carácter típicamente documental, el autor aparece de nuevo ante la cámara y, para relatar las opiniones de su mujer, se convierte en ella mediante la simple acción de anudarse una tolla en la cabeza. Este giro humorístico, en medio de un documental descriptivo, aparece como una

cuña que el sujeto introduce en la realidad sin por ello decantarse necesariamente por la ficción, puesto que su presencia ante la cámara lo mantiene ligado a lo real. Aquí no se trata de una representación, aunque ésta existe cuando el documentalista suplanta a su mujer, sino de una vivencia que, como digo, es a la vez real e imaginaria.

Si bien, a veces, el autor de un diario filmado se coloca frente a la cámara y habla directamente a ella, como hace Mograbi en **August**, en otros casos, por el contrario, sólo vemos lo que registra la cámara que el cineasta maneja personalmente. Los ejemplos de este tipo de diario abundan y se habla, generalmente, de cámara subjetiva y de su equivalencia con la primera persona, sin tener en cuenta que, en el reportaje, este mismo dispositivo muchas veces sirve para todo lo contrario, es decir, para el relato en tercera persona. No hay que dejarse llevar, pues, por las clasificaciones fáciles. En otro film de Mograbi encontramos escenas en las que la forma llega a un cierto paroxismo. Se trata de **Avenge But One Of My Two Eyes** (2005), donde aparece una interesante escena en la que el documentalista se enfrenta a varios soldados israelíes que intentan impedirle el paso y que además pretenden que deje de filmar. Lo que nosotros vemos son los soldados enfrentados directamente con la imagen, impidiendo con la mano que esta imagen, producto de la cámara que lleva el realizador, pueda seguir existiendo. El realizador se convierte así en pura mirada, él y su cámara pasan a formar una unidad invisible que se materializa en el resultado de esta conjunción, la imagen-mirada que los soldados intentan obliterar. El momento se convierte así, por obra y gracia del dispositivo, en un acto político, en una imagen política por antonomasia. La situación también es típica de los reportajes televisivos o de las imágenes de los telenoticias, pero cuando aparece en el ámbito del documental se convierte en figura expositiva.

Si bien el diario filmado puede conducir a una posterior elaboración biográfica de los materiales obtenidos por ese medio, es interesante destacar también la acción biográfica directa que muchos realizadores efectúan en un intento de recomponer su pasado a través de las imágenes. Es el caso de **Fotografías** del argentino Andrés Di Tella (2007), un documental autobiográfico en el que el autor decide ir en busca de sus raíces a la India, de donde es originaria su madre, un deseo que surge a partir del encuentro de unas fotografías y otros recuerdos en un baúl en cuyo fondo él y su hijo estaban rebuscando. El film, como sucede a veces en estos casos, puede considerarse también un diario filmado de ese viaje a los orígenes. Lo mismo sucede con muchos de los documentales del norteamericano Ross McElwee. Por ejemplo, en **Sherman's March** (1986) McElwee reflexiona sobre su vida amorosa siguiendo los pasos de la marcha que durante la Guerra Civil Norteamericana efectuó el general Sherman a través de Georgia, emprendiendo así un recorrido alegórico, a la manera de *The Pilgrims*

*Progress*, la novela que John Bunyan escribió en el siglo XVII. Sin embargo, en **Bright Leaves** (2003), sin abandonar el mismo estilo de diario filmado, McElwee cambia de registro y efectúa un ensayo sobre la industria del tabaco que le permite reflexionar también sobre su familia, a través de referencias a cierta película de Hollywood -**Bright Leaf (El rey del tabaco**, Michael Curtiz, 1950)- en la que Gary Cooper interpretaba supuestamente el papel del abuelo del cineasta, un magnate fracasado de esa industria tabaquera.

Es muy característica la mezcla de géneros en el nuevo documental, lo cual hace que se decante hacia la forma ensayística. Alan Berliner, por ejemplo, realiza un punzante y divertido autorretrato a través de sus reflexiones sobre el insomnio, una dolencia que el cineasta padece de forma crónica: se trata de **Wide Awake** (2006). El interés por la identidad personal, así como la atracción de lo subjetivo en un sentido amplio, impulsa a los cineastas a buscar nuevas formas de expresión con el fin de dar cuenta del nuevo territorio recién descubierto por un aparato como el cinematográfico que, como digo, parece necesariamente abocado a contemplar lo externo. Ahora, la cámara, al mirar hacia fuera, actúa como si estuviera ante un espejo y pudiera, por tanto, adentrarse en la imagen que se refleja en el mismo, que no es otra que la del propio cineasta. Las nuevas figuras retóricas surgen, de esta forma, casi espontáneamente. Aparte de la tendencia al uso de metáforas visuales, mencionada anteriormente al hablar de los documentales de animación, aparecen en estos nuevos documentales todo tipo de tropos que amplían la capacidad de las formas de exposición tradicionales. Quizá quien más se ha destacado en esta tarea sea precisamente Berliner en sus films biográficos, si bien la simbiosis que McElwee establece con su cámara en sus crónicas familiares, también supone una renovación igualmente trascendental de las formas expresivas. Pero vale la pena destacar la proliferación de nuevos modos de montaje y recopilación de imágenes que se dan en películas de Berliner como **Intimate stranger** (1991), sobre su abuelo, **Nobody's Business** (1996), sobre su padre, o **The Sweetest Sound** (2001), sobre su nombre y el problema del nombre de las personas en general. Lo más interesante de estos films de Berliner es su capacidad de síntesis visual que le lleva a formas insólitas de tratar el archivo.

### **El gesto y la palabra**

De la misma manera que actualmente se producen intensas hibridaciones entre el documental y otro tipo de cines, como el de animación, no hay que olvidar tampoco la incidencia de las nuevas tecnologías en el documentalismo contemporáneo, tan intensamente transitado por la subjetividad. Puede decirse que, de alguna manera, el amplio campo retórico que abren las tecnologías actuales, relacionadas con la imagen digital y especialmente con el

ordenador, constituye la expresión formal, el proceso de exteriorización, del contenido subjetivo de los documentales. La presencia latente del sujeto ahora se hace forma expositiva o, dicho en otras palabras, lo que antes se relegaba al terreno del significado, aparece ahora plasmado en la propia forma del significante. La prueba la tenemos en la incursión pionera que Chris Marker realizó a este nuevo cosmos audiovisual con su fascinante **Immemory** (1997), un autorretrato generado a través de una serie de constelaciones que relacionan imágenes de archivo y generan una arquitectura del imaginario personal del cineasta, la cual se articula como los materiales del inconsciente y se deja transitar como por un sueño. Pero no es necesario que el tema sea la identidad personal para que el modo de expresión hipertextual o multimediático constituya, en sí mismo, una forma de la subjetividad. Las relaciones establecidas entre los distintos medios o entre diversos elementos de los mismos, así como el recurso polifacético al archivo, hacen que las producciones que se expresan a través de estas nuevas arquitecturas tecnológico-mentales contengan o muestren, mejor dicho, una fuerte dosis de subjetividad, aunque los materiales que las transitan puedan pertenecer al terreno de lo que se considera objetivo.

Vale la pena destacar también una derivación directamente implicada con las nuevas tecnologías como son los denominados "Webdocumentaries". **Lacitedesmortes.net**, un documental-web de la productora de webs Upian sobre el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, es uno de los mejores ejemplos de las posibilidades de esta nueva forma documental. Es difícil describir la estructura de una propuesta como ésta, lo cual indica hasta qué punto estas nuevas formas del documental se amoldan paulatinamente a la verdadera complejidad de lo real, poniendo de manifiesto la incongruencia de las formas clásicas, obligadas a desarrollarse a través de narrativas lineales que actuaban como cortes de bisturí sobre el tejido de lo real: eran cortes muy finos y ajustados pero obligaban a contemplar la realidad a través de una rendija. Ahora, por el contrario, las nuevas formas de exposición son expansivas y forman arquitecturas de carácter fractal. Es el caso, por ejemplo, de **Kleine Welt (Small World)** de Florian Thalhofer<sup>3</sup> o de **Canto do Brasil** de Geoffrey Hiller<sup>4</sup>. Se trata en ambos casos de visiones globalizadoras y expansivas que permiten al usuario un cierto tipo de interacción. Pero lo más interesante, contra lo que se acostumbra a considerar, no se halla en esta posibilidad de actuar que se le ofrece al espectador, sino que reside en la distribución de los materiales y las nuevas posibilidades de expresión del significado que esta nueva geografía ofrece. Por ejemplo, en propuestas que, en principio, no parecen distanciarse demasiado de

---

<sup>3</sup> <http://www.klenewelt.com/> No siempre es posible establecer correctamente la fecha de producción de estas piezas de Internet.

<sup>4</sup> <http://www.hillerphoto.com/brazil/>

un documental tradicional, la posibilidad de romper con la linealidad temporal y expandirse por el espacio permite que afloren nuevas capas de significado. Es el caso de **Gaza/Sderot: Life in spite of everything**,<sup>5</sup> un video-diario confeccionado entre el 26 de octubre y el 23 de diciembre de 2008 y que expone la vida cotidiana de dos enclaves situados a 3 kilómetros uno del otro: Gaza (Palestina) y Sderot (Israel). El visitante puede consultar cada una de las entradas diarias, compuesta por dos vídeos mostrada en pantalla partida. La forma expositiva de la obra alegoriza tanto la situación real como la mental de las poblaciones. Realmente interesante por su dinamismo es **360degrees.org: Perspective on the U.S. Criminal Justice System**<sup>6</sup> de la organización Picture Projects. En este caso, más que de un documental, se trata de un foro a través del que las personas pueden compartir ideas o debatir acerca de sistema de justicia estadounidense. Pero la estructura por medio de la que se organiza este sistema de acción inmediata hace que el mismo se convierta en una intensa radiografía en movimiento de esa parte de la realidad de los Estados Unidos. Vale la pena comparar esta forma de acercarse a las instituciones con la que utilizaba el documental clásico, desde John Grierson, Basil Wright o Humphrey Jennings hasta Frederick Wiseman. En estos casos, la institución era un conjunto cerrado y completo que se podía describir o, en algún caso, explicar. Ahora se trata de una forma fluida, sin fronteras concretas y que cambia.

### Imágenes solares e imágenes lunares

De la misma forma que en el árabe, existen letras solares y letras lunares, en el documental podemos encontrar visualidades que pertenecen característicamente al sol y visualidades que se adscriben, no menos indiscutiblemente, a la luna. En este sentido, no puede haber dos formas más dispares de enfocar en la actualidad el cine documental que las de Jean-Luc Godard y de Alexander Sokurov. Y, sin embargo, la obra de ambos, contemplada en su conjunto, aparece como extrañamente complementaria, a pesar de su efectiva diversidad.

Godard, a partir de la década de los años ochenta, llevó el concepto de ensayo fílmico a su madurez con obras que van desde **Scénario de Sauve qui peut (la vie)** (1979) a **Histoire(s) du cinéma** (1988-1998). Su cine puede tildarse sin problemas de solar, ya que, a pesar de su intrínseca complejidad, se abre a la luz: es en última instancia un producto postrero y complejo de la ilustración. Por su parte, las imágenes de Sokurov son siempre sombrías, incluso en

---

<sup>5</sup> <http://www.doclab.org/project/gaza-sderot/website>

<sup>6</sup> <http://www.360degrees.org/>

aquellos casos en que parece interesarse por la realidad más inmediata, como en **Spiritual Voices (Voces espirituales, 1995)**, un film con el que cineasta se aproxima, pertrechado con la mirada de un entomólogo, a la vida de los soldados soviéticos durante la invasión de Afganistan. En la larga película, cuerpos y paisajes se funden en una amalgama visual que tiene contornos minerales por su carácter compacto y las vetas y rugosidades que se muestran en la superficie del conjunto. Se trata de un proyecto desarrollado en cinco partes que empieza, de forma sorprendente, con una larga elegía sobre Mozart en el momento de su muerte, desarrollada mediante planos fijos que muestran paisajes nevados. El paisaje es, precisamente, una de las formas primordiales que posee Sokurov para explorar la interioridad emocional del mundo y transformarla en visiones de un inquietante lirismo. No se trata exactamente de una aproximación poética a la realidad, sino del establecimiento de una forma de observación que le permite al propio cosmos destilar esos efluvios interiores que se esconden a otras miradas menos sensibles.

Godard, por su parte, es siempre didáctico, incluso cuando es poético, como en **Histoire(s) du cinéma**, donde traza una historia del cine a través de la complejidad de sus imágenes y las ramificaciones que de ellas se desprenden. Como otros cineastas que utilizan el archivo (Delpeut, Deutsch, Morrison, etc.), Godard sabe encontrar en esos materiales una vertiente poética, pero no abandona nunca su interés didáctico: puede comprobarse en **The Old Place (1998)** o en **L'origine du XXIe siècle (2000)**. Sokurov, por el contrario, es esencialmente poético incluso cuando pretende ser simplemente expositivo como en **Maria (Elegía Campesina) (1978–1988)** o **Alexandra (Aleksandra, 2007)**. Sus retratos, como **Una vida humilde (1997)** o **Dolce (1999)**, resultan, por otro lado, sobrecogedores. Sokurov transforma con ellos la realidad de sus personajes al encajarlos en el encuadre como si fueran insectos atrapados en una gota de ámbar. Godard, por el contrario, inventa constantemente nuevos dispositivos retóricos para desmenuzar atentamente las imágenes con la finalidad, según sus propias palabras, de adentrarse en ellas. También cree, por lo tanto, en un interior del mundo, cuya vía de acceso se encuentra en las imágenes del mismo. Sokurov, como Werner Herzog en **El diamante blanco (The White Diamond, 2004)**, deja que la realidad se transfigure por sí misma ante la cámara: permite que se convierta en imágenes sublimes. De ahí, por ejemplo, la espera de ambos ante un paisaje. Godard, sin embargo, actúa inmediatamente sobre las imágenes, va en busca de la trascendencia al interior de las mismas.

La forma ensayo ha acabado por convertirse en el estado emblemático del nuevo documental. Las dificultades que aparecen cuando se intenta definir el film-ensayo provienen especialmente del hecho de que no se trata tanto de una manera específica de hacer cine, que también, sino de un temperamento. Si el arte de la modernidad fue esencialmente auto-

reflexivo, el de la postmodernidad traspasa la barrera de su propia condición esencial y se proyecta a lo real, a través de ese filtro. La única manera de comprender el arte contemporáneo y de poder apreciarlo consiste en reconocer su adherencia a lo conceptual, en asimilar que tras sus propuestas, a veces aparentemente estafalarias, hay una voluntad de representar el mundo en conjunción con sus ideas. El documental contemporáneo nace, como digo, de este temperamento y, por ello, presenta siempre un carácter reflexivo, aunque no pretenda ser expresamente ensayístico. En este sentido, las propuestas del cine contemporáneo de lo real significan una superación de la estética de la postmodernidad, ya que no se contentan con la simple expresión estética de una idea sobre el mundo, como ha venido haciendo el arte posmoderno, sino que utilizan la estética como herramienta hermenéutica. Con la particularidad de que su voluntad esclarecedora no se detiene en un fácil didactismo, sino que siempre lo trascienden, añadiéndole otras dimensiones, poéticas, emocionales, subjetivas. Es el caso del cine de Godard y el de Sokurov. El primero desmenuza las imágenes del mundo para dar salida a su sustancia ideológica; el segundo crea imágenes que son en sí mismas esclarecedoras porque permiten al mundo expresarse. Uno mira al interior de las imágenes para llegar al exterior del mundo, mientras que el otro mira al interior del mundo para conseguir que el exterior de las imágenes sea plenamente significativo. En ambos casos, se apuesta porque el espectador será capaz de experimentar el placer del texto ofrecido a su mirada, de modo que ese placer sea una forma de llegar al conocimiento.