

Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy

JOSEP MARIA CATALÀ | JOSETXO Cerdán

6



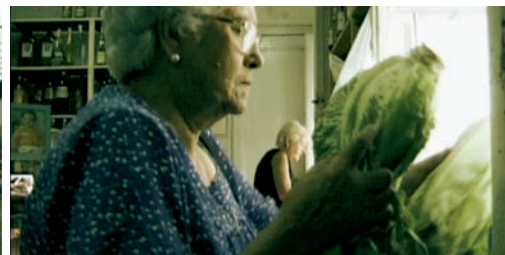
En construcción (J.L. Guerin, 2001)

No cabe duda de que el territorio del documental se ha convertido durante los últimos años, una vez pasada la sorpresa inicial de verlo renacer vigorosamente de sus cenizas durante la década de los años noventa, en un espacio realmente complejo. Esto es algo que no parece querer discutirlo nadie, pero las reacciones que suscita esta complejidad no son ni mucho menos unánimes. A grandes rasgos, puede decirse que por un lado se encuentran quienes celebran la nueva situación como un signo de madurez, aunque esta suponga en cierta medida una disolución de los cánones clásicos del medio y se corra el peligro, con ello, de perderlo como forma cinematográfica diferenciada. Al otro lado, están los que, ante este peligro, cierran filas en torno no tanto al clasicismo del medio como a una idea que es mucho más amplia que el cine documental en sí pero al que este se supone que representa: es decir, la noción de espacio público, racional y democrático. Es difícil sustraerse a las razones de esta segunda posición, cuando es cierto, y todos lo podemos comprobar, que la racionalidad, la democracia y la objetividad son nociones que están siendo objeto

de debates no siempre tan racionales, públicos y democráticos como sería de desear. Que este deterioro coincida con la disolución de los parámetros característicos de un modo cinematográfico como el documental, que nació en el marco de esas ideas como herramienta proverbial de las mismas, parece dar a entender que la contrapartida compleja del documental, que se asienta necesariamente en la discusión de esos presupuestos, pertenece no menos ineludiblemente al movimiento anti-democrático, anti-racional e individualista que puede caracterizar algunos de los episodios de la mal llamada y peor comprendida posmodernidad. En otros términos, tradicionalmente el documental se ha vinculado de forma exclusiva a los discursos de la sobriedad, algo que las producciones del último decenio han puesto en crisis. Eso es así gracias a que en estos años el documental ha entrado definitivamente en la convergencia mediática que el cine de ficción ya había abordado en los años anteriores. Y lo ha hecho de la mano de la telerrealidad, de YouTube e incluso de Second Life, sin olvidar el campo reciente y tan prometedor de los documentales online o interactivos. Y el proceso no ha hecho más que empezar. Sin duda estamos todos de acuerdo en que nos encontramos ante una crisis: entendida esta como momento de cambio, de mutación. El documental fue una cosa hasta los años sesenta, luego, con la llegada de las cámaras ligeras, los Nagra y las películas de alta velocidad, se convirtió en otra muy diferen-

te y no solo las películas documentales realizadas hasta ese momento parecieron envejecer de forma radical de la noche a la mañana, también lo hicieron los textos que hasta ese momento habían tratado sobre la cuestión. Si para la ficción, la llegada del sonoro había supuesto un cambio fundamental, para el documental el cambio vino más bien impulsado por la aparición de los equipos ligeros de rodaje. Esta circunstancia tecnológica creó un estilo de documental, más inmediato y menos formalista, que acabó por convertirse, con la ayuda de la televisión, en la forma documental canónica que aún ahora perdura en el imaginario del medio. Hoy estamos ante un nuevo cambio, el cambio de la digitalización. Cambio que comienza ciertamente con la popularización de los equipos sencillos y baratos de grabación y edición domésticos pero que, no lo olvidemos, pasan necesariamente por esas otras dos ventanas, cuyo desarrollo las ha consolidado como los grandes medios domésticos: la televisión e Internet. En definitiva estamos en un nuevo territorio, llamémosle como queramos: era de la comunicación, audiovisual o postcine. Es cierto que alguno de estos términos levanta ampollas en determinados sectores de la crítica, pero no podemos escondernos detrás de los nombres y dejar que la discusión sobre estos suplante el verdadero debate sobre lo que está ocurriendo en realidad.

Se trata de una dicotomía de difícil solución, porque



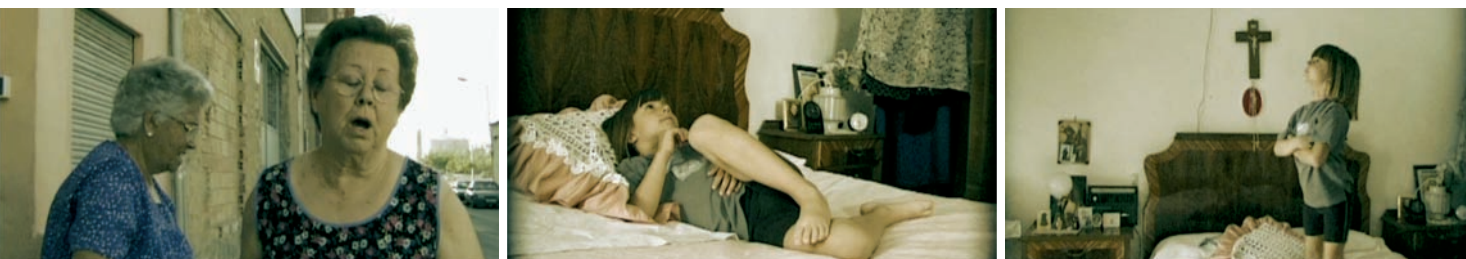
La casa de mi abuela (A. Aliaga, 2005)

8

bajar la guardia ante el presente proceso de cambio del documental que lo empuja, al parecer, en dirección contraria a unos valores que se consideran, justamente, irrenunciables, puede experimentarse con facilidad como una cierta abdicación de los mismos, por lo menos en su significado más pleno. Pero, por otro lado, girar la espalda a las profundas modificaciones que está experimentando el documental al penetrar en el amplio territorio del postcine, implica arriesgarse a no comprender nada de su fenomenología contemporánea. La solución parece encontrarse en un retorno a la ética, como quizá no podía ser de otra manera. No deja de ser significativo que dos autores de los que colaboran en este número, Bill Nichols y Carl Plantinga, aborden directamente en sus artículos el problema de la ética del documental, al tiempo que el tema aparece, aunque sea de soslayo, también en los textos de otros colaboradores.

Es cierto que, durante los últimos años, parece haberse convertido en un lugar común el afirmar que el documental no está tan lejos de la ficción como se presumía en tiempos más neoclásicos y que, por lo tanto, su relación con lo real es mucho más

indirecta de lo que se pretendía. Se trata de una discusión heredada del ámbito de la fotografía, donde también parece haberse llegado a la conclusión, después de largas y fatigosas controversias, que los nexos entre la cámara fotográfica y la realidad habían sido sobrevalorados. Pero también es verdad que tanto la fotografía, como su prolongación, el cine, inauguran un fenómeno sin precedentes que supone que, en su ámbito, los materiales fundamentales a través de los que se trabaja proceden directamente de la realidad. En el campo del documental, a esta premisa ontológica se le añade además una noción ética que intenta preservar ese rasgo inicial como característica propia ante la deriva hacia la ficción o lo estético que pronto experimentan el cine y la fotografía. Sin embargo esta ontología, cuyas características principales ya estableció Bazin en su momento, no están del todo claras, lo que en consecuencia pone en entredicho algunas de las premisas en las que la operación onto-ética del documental pretende basarse. Y es que el cine ya no es Cine desde el momento en que deja de basarse en una serie de procesos químicos que recogen una *huella* de existencia. La digitalización, en todos sus sentidos, ha



puesto en fuga definitivamente a todos los fantasmas que tanto adorase la ortodoxia de la modernidad en su momento. Cuando todo es digital, una suma de bits, ya no quedan espectros a los que acudir, ni sombras a las que rendir homenajes. Esa onto-ética baziniana no solo está en crisis sino que se ve rechazada por la nueva naturaleza de los media.

Nunca se insistirá lo suficiente en el acontecimiento revolucionario que supone la fotografía en cuanto a que convierte lo real en imagen y por lo tanto pone las bases para un pensamiento de lo real a través de la propia figura de lo real. Pero generalmente este fenómeno se entiende de forma mucho más mecanicista. Ciertamente, las imágenes fotográficas constituyen un índice de la realidad, pero esto no quiere decir que en el conjunto de elementos que supone una fotografía o aún menos en el espacio virtual de una película, esta cualidad indexática se preserve en la misma medida en que la posee cada elemento aislado de la imagen. Muchas veces se confunde el índice icónico, cada uno de los elementos que capta la cámara de la realidad que tiene delante, con la imagen como fenómeno completo y complejo, donde

esos índices icónicos se transforman en algo más, ligado a profundos procesos de interacción. Una cosa es el trazo que cada uno de los elementos de lo real dejan en el fotograma y otra la *situación* que se produce delante de la cámara. Puede que los errores que se cometen al apreciar el realismo foto-documental empiecen por la incomprensión de este planteamiento fundamental. Porque una *situación*, o un acontecimiento, es algo mucho más ambiguo y profundo que el índice fotográfico, y por lo tanto precisa de algo más que la simple presencia de la cámara para hacerlo llegar al espectador. Si pensamos en lo que podría considerarse el prototipo perfecto del documental, según determinada mentalidad esencialista, es decir, la inesperada filmación que Zapruder hizo del asesinato de Kennedy, tenemos que convenir que hubiera sido preferible contar con varias cámaras llevadas por expertos y no depender solo de la precaria cámara de 8mm. del cineasta amateur, que estaba allí para presenciar algo muy distinto a ese momento histórico y que seguramente no empezó a tomar conciencia de lo que había registrado hasta que hubo agotado los pocos metros de película que contenía su aparato. El material de esas diver-



The World (J. Zanghke, 2004)

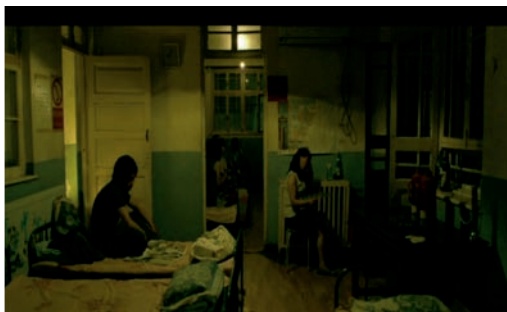


sas cámaras hubiera permitido establecer un relato de lo sucedido e incluso plantear hipótesis e intentar resolverlas: se hubiera acercado, por lo tanto, al establecimiento de la situación, del acontecimiento. Por el contrario, el material de Zapruder, que por otro lado puede considerarse sin duda y por muchos motivos un monumento de la cultura visual del siglo XX, se limita a mostrar lo que ocurrió desde un determinado punto de vista y con unas limitaciones técnicas y circunstanciales muy importantes. Por lo tanto, como se plantea Paul Arthur en su artículo por otras razones, quizá haya llegado el momento de decidir “si no deberían analizarse más minuciosamente las exigencias mayoritarias de autenticidad y adherencia a los códigos testimoniales o, llegado el caso, rechazar estas por completo”.

De todas formas, no resulta en modo alguno superflua esa vuelta de algunos teóricos a los orígenes para plantearnos de nuevo, en plena autosuficiencia posmoderna, los fundamentos de un fenómeno que, como decimos, constituyó en su momento una novedad en el campo de la representación y abrió un horizonte de posibilidades, un ámbito de conocimiento, que no es posible ignorar, sea cuál sea el alcance de

las necesarias discusiones ontológicas, epistemológicas o estéticas que se generen a su alrededor.

El cine documental, ese cine justamente denominado de lo real, trabaja, pues, con materiales extraídos directamente del mundo histórico: en este sentido, podemos decir que trabaja el mundo hecho imagen. Pero hoy el mundo se nos ofrece reconfigurado por los media como de forma tan diferente nos dan a entender directores de no ficción como Harum Farocki o de ficción como Jia Zanghke: cámaras de vigilancia, webcams, cámaras sobre misiles y SMS animados configuran esa nueva *interface* del mundo contemporáneo. Pero también se plantea, como apuntan Nichols y Plantinga, cada cual desde su propia perspectiva, verdades más amplias que tienen que ver con los presupuestos ideológicos del proyecto o con los personajes que intervienen en el mismo. Parece, pues, que ambos autores concluirían que uno de los requisitos del documental, el más básico, es que debe decir la verdad. Nichols plantea, al respecto, la posibilidad de establecer un código deontológico que no sería normativo, sino consensuado. Plantinga, por su parte, establece los principios éticos que debe regir la caracterización de los



personajes, es decir de las personas de las que se ocupa el documental. También esta es una preocupación de Nichols cuando afirma que, puesto que los sujetos del documental acostumbran a carecer del poder de representarse a sí mismos, es necesario establecer normas para protegerlos. Es la del sujeto una cuestión indefectiblemente ligada a la de la ética y la ontología del documental: este se puede ver como una forma audiovisual que trata preferentemente sobre los sujetos. En su desarrollo puede poner en marcha narrativas (como la ficción) o elementos de estética (como la vanguardia), pero en el documental prevalece el sujeto como entidad central del proceso: actor, director y público. Y eso, como afirma Plantinga, se relaciona directamente con la noción de veracidad, muy diferente de la de verosimilitud, más conservadora, tramposa, cómoda y mojigata. La veracidad nos pone en contacto no solo con lo real, sino con esos sujetos de lo real que son centrales en el documental. La verosimilitud se adentra por los pantanosos terrenos de las similitudes y, por lo tanto, de las imitaciones.

Michael Chanan también arremete contra las veleidades posmodernas por las razones apuntadas antes,

y su crítica confirma, a través de una apelación a la semiótica, el doble valor de las imágenes fotográficas, que son “un testimonio y un icono a la vez, una plasmación automática de la escena y una imagen pictórica cargada de valores y connotaciones”. En la segunda parte de su planteamiento, Chanan indica que no es conveniente seguir las propuestas posmodernas porque ello “conduce a desdibujar las ya de por sí sutiles diferencias que separan al documental y a la ficción”. Pero si estas diferencias fueran realmente cada vez más sutiles, no parece que lo más adecuado fuera culpar al mensajero. De todas formas, los postulados éticos, que Chanan también comparte con Nichols y Plantinga (y de hecho con todo el resto de colaboradores de forma más o menos directa), son una buena manera de despejar las incertidumbres, sobre todo si no se pretende establecer una normativa, sino tan solo delimitar unas llamadas “normas comunitarias”, como indica Nichols. No parece que hubiera ningún problema entre los documentalistas de buena fe, por muy posmodernos que sean, en seguir una reglas que, en última instancia, lo que promueven son unos mínimos de honestidad irrenunciables. Quienes no los



Tie Xi Qu: *West of the Tracks* (Al oeste de los raíles, W. Bing, 2003)

suscriban, no es que no estén capacitados para hacer documentales, sino que, en realidad, no deberían considerarse capacitados para vivir en sociedad. Este planteamiento básico nos debería ahorrar, sin embargo, muchas discusiones inútiles sobre la necesidad de ser fiel a lo que ocurre delante de la cámara, que es en lo que parece que acaba resumiéndose la prueba que decide si un film es o no es un documental. Plantinga así lo manifiesta: “Como documentalista, las imágenes de una persona que muestra al mundo deben ser interpretaciones exactas de lo que sucedió delante de la cámara o informes y testimonios verbales de qué se dijo y cómo se actuó”. La mayoría de discusiones de nuestros autores dan vueltas sobre este eje, otorgándole con ello una excesiva y engañosa importancia. En ocasiones, como señalan desde posiciones tan diferentes Plantinga o Hight, la discusión se desplaza de ese hecho profilmico a la negociación con el espectador: cuando una película se presenta como documental, genera un contrato diferente con aquel, la confianza que le solicita es no solo mayor, sino principalmente de diferente naturaleza que si un film se presenta como una ficción. Pero volviendo al hecho

profilmico, es evidente, y así lo manifiestan muchos autores, que lo que ocurre delante de la cámara no es siempre la verdad y toda la verdad y, por lo tanto, añadimos nosotros, caer en el fetichismo de “lo real” entendido como índice óptico, implica que, a veces, se pueda correr el peligro de faltar a la verdad por querer preservar la realidad. Nichols cita un par de ejemplos de documentalistas que decidieron abandonar su posición de espectadores objetivos de lo que sucedía e intervinieron para ayudar a los sujetos de los respectivos documentales: en este caso se renunció al fetichismo de lo real (lo que hubiera ocurrido) en favor de una *verdad* (lo que era éticamente necesario que ocurriera) producto de la misma presencia e intervención del documentalista. Estas intromisiones únicamente pueden considerarse engañosas si uno pretende atenerse al dictado de lo que ocurre delante de la cámara, sin importarle las consecuencias. Pero si abandona esta premisa, ya no es una cuestión ontológica lo que debe guiarle, sino una cuestión ética. El planteamiento ético supone, por lo tanto, la garantía de lo estético, si se entiende adecuadamente. Que la ética sea el fundamento de la estética, quiere decir que la función de



la estética es dar forma a la ética. Esta ecuación, sin embargo, no funciona en la dirección contraria: lo estético no garantiza ninguna ética (y menos en el documental). En el documental, la ética nos guía por los caminos de la veracidad, la estética conduce a la verosimilitud (término abrazado en los últimos tiempos en nuestro país por cierta crítica que se pretende rupturista, pero que es incapaz de lidiar con el complejo real contemporáneo y que se refugia en la decimonónica idea del realismo). Ya no es necesario desconfiar de la complejidad enunciativa *per se*, incluso cuando esta abandona la “verdad” del suceso profilmico para promover una verdad más general, siempre que no se proponga engañar al espectador o a los sujetos del documental. En esta línea, se podría concluir que el documental no tiene por qué estar basado en la verdad visual para seguir siendo documental, pero en lo que no puede estar basado es en la mentira, tenga esta las características que tenga. Un planteamiento de este tipo estará, seguramente, más cercano de las necesidades expresivas de los nuevos documentales, a los que sería muy difícil plantearse la norma estricta de ceñirse a lo que ocurre delante de la cámara, sin perder gran

parte de su potencial, incluso su potencia para decir la verdad. Si, como afirma Chanan citando a Morgan Spurlock, “el documental independiente se ha convertido en el último baluarte de la libertad de expresión”, lo cual es bastante cierto, habrá que comprender que esta libertad de expresión solo debe tener como límite la honestidad y nada más, si quiere seguir siendo ese baluarte. Por otro lado, es necesario no perder de vista que la verdadera grandeza del documental no reposa en su apego a la realidad, sino en el cúmulo de posibilidades que el medio ofrece de poder trabajar directamente con el flujo informe de lo real.

Paul Arthur, en su artículo, lleva la cuestión de la indexicalidad al terreno poco explorado del sonido y con ello suscita la posibilidad de replantearse en otra dimensión los problemas que generalmente se refieren tan solo a la imagen con resultados que a lo mejor nos parecen sorprendentes. No parece que, en lo que se refiere a los sonidos del documental, hayan tenido los teóricos, o los mismos documentalistas, tantos problemas, o tantos escrúpulos, a la hora de determinar cuál era el *grado cero* de capta-



En construcción (J.L. Guerin, 2001)

ción y reproducción del sonido, es decir, aquellos parámetros que permitían decidir que se estaba respetando el sonido original con el mismo rigor que a la imagen se le exige respeto por lo real visible. Por poner dos ejemplos de documental español contemporáneo de amplio reconocimiento internacional: ¿existe algo que nos diga que el sonido de *La casa de mi abuela* (Adán Aliaga, 2005) sea menos real que el de *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004)? En todo caso, sería menos realista (volviendo, de nuevo la vista atrás), pero también coincidirá el lector con nosotros en que el tratamiento del sonido en *La casa de mi abuela* es un tratamiento hiperreal que, huyendo del realismo, se adentra

por los terrenos de la veracidad. Si nos paramos a pensar, nos daremos cuenta de que, si bien es posible que exista en la técnica de sonido una convención parecida a la que en el ámbito de la cámara de 35 mm. (notemos de pasada el hecho de que vinculamos un efecto de realidad a una determinada tecnología) ha llevado a considerar el objetivo de 50 mm. de distancia focal como el más *natural* (aunque Bazin, en su momento, encontrase que el de 28mm. que acostumbraba a emplear Welles en sus películas respondía más a su criterio de naturalidad o de verdad visual), si reflexionamos sobre ello, comprobaremos que tampoco hemos contemplado adecuadamente hasta qué punto las emulsiones, el



procesado, etc. distorsionan la imagen de lo real, aunque lo hagan de forma tan sutil que no la tomamos en consideración, como tampoco nos hemos detenido a valorar generalmente las diferentes intensidades o tonos del sonido. ¿Es la fotografía de los films de Basil Wright más, o menos, realista que la de los documentalistas posteriores del *Free cinema*? ¿Qué tratamiento fotográfico es más respetuoso con lo real, el que *En construcción* muestra las transformaciones urbanas o el utilizado por Wang Bing en *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (*Al oeste de los raíles*, 2003) para captar la decadencia industrial? No parece que estas cuestiones hayan sido consideradas trascendentales y, sin embargo, lo son tanto

como el problema que plantea Arthur al referirse al sonido intensificado del público en un documental sobre boxeo donde la presencia y actitud de los asistentes a una velada fue históricamente determinante. La cuestión es que, si debemos tomar en consideración estas variaciones sónicas a la hora de juzgar el mayor o menor grado de compromiso con lo real, o el tipo de compromiso que se adopta, y los argumentos de Arthur son muy convincentes en este sentido, entonces no tendremos más remedio que aplicar el mismo criterio a la textura de la imagen, con lo que comprobaremos que la modificación de la misma no es algo que haya tenido que esperar a la era digital para producirse.



The Blair Witch Project (El proyecto de la bruja de Blair, D. Myrick y E. Sánchez, 1999)

Esta discusión en torno al núcleo central del cine documental, donde las nociones éticas y estéticas se retroalimentan, tiene un eco inmediato en la periferia del medio, allí donde las características genéricas se vuelven más tenues y pierden su pureza por el contacto con otros medios. Ciertamente, si solo pudiéramos hablar de documentales prototípicos no habría muchos motivos para la controversia. El problema, si es que se trata de un problema, es que la propia dinámica del documental nos empuja hacia esos ámbitos periféricos y desde ellos acarrea hacia el centro todo tipo de indeterminaciones. Los textos de Hight y de Odin exploran, cada cual por su lado, uno de los extremos opuestos de esta onda expansiva. Craig Hight se ocupa del *mockumentary* o falso documental (con una clara predilección por el uso del primer término sobre el segundo, *fake* en

inglés, en una tradición de escritura que, como la anglosajona en los últimos años, ha destacado los elementos irónicos y celebrativos, sobre los subversivos de este tipo de films, aunque bien es cierto, como demuestra Hight, que unos y otros se retroalimentan constantemente) es decir, de los límites del medio con la ficción. Roger Odin, por su parte, investiga el lado opuesto, es decir, allí donde se producen imágenes tan apegadas a lo real, tan desprovistas de *estética*, que apenas si pueden denominarse documentales en un sentido estricto: es decir, los films domésticos. A ellos, añade Odin los productos del cine amateur, que constituyen, de todas formas, un capítulo aparte, puesto que en ellos se evidencia una cierta voluntad de expresión que está prácticamente ausente de las cintas domésticas hasta el punto de que, como indica Odin, algunas veces

estas ni siquiera se procesaban una vez filmadas (o ahora, las cintas de video, los discos duros, o los dvds que casi nunca se ven enteros y el fenómeno se ha desplazado también hasta el terreno de la fotografía donde las inmensas tarjetas de memoria nos permiten almacenar fotos que nunca miraremos, pero que siempre sabremos que tenemos: quizá ello nos lleve a tener que replantearnos el problema del inconsciente y, de pasada, obtengamos una productiva lectura de formas documentales contemporáneas como el documental biográfico, el diario documental o incluso el cine de metraje encontrado).

Se ha dicho muchas veces que el falso documental es una forma de ficción que usa las características formales del medio como elemento retórico, pero esto no soluciona ni mucho menos todos los problemas que plantea el género. Hight lo considera un “híbrido documental”, situado junto a los docudramas y, quizá sorprendentemente, a los documentales de naturaleza, pero a la vez indica su poder de desfamiliarización de las premisas del documental clásico que tan propensas son a dejar al espectador a merced de los desaprensivos que utilizan la forma documental para dar apariencia de verdad a las mentiras. Este es el peligro que corre el fundamentalismo documental, cuando se empeña en conservar la pureza del género, ya que no parece tener en cuenta que no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta. Y, por lo tanto, es mejor considerar que todos los documentales son susceptibles de mentir que no creer que todos sean verdad porque son documentales. En realidad, si el público no hubiera creído a pies juntillas la verdad documental, los regímenes totalitarios, y otros no tan totalitarios, no se hubieran

molestado en utilizarlos para tergiversar la verdad: no hubiera habido ningún intento de modificar la historia a través de manipular las fotografías, si los dictadores no hubieran sabido que el público confiaría en el testimonio fotográfico. El falso documental puede ser un buen antídoto para esta confianza y, por lo tanto, es algo más que un correlato de la ficción. No se trata de otorgar automáticamente un poder subversivo al *mockumentary*, pero bien es cierto que su alejamiento de los discursos de la sobriedad que antes se comentaban lo sitúa como una herramienta muy útil para indagar en eso que está detrás de la apariencia de real. Y más en una sociedad hiperrepresentada como es la contemporánea. Es interesante pensar cómo ese exceso de realidad que cruza los límites del cine le sirve a Hight para analizar el proceso de difusión multimediática de una película tan ligada al fenómeno fan como es *The Blair Witch Project* (*El proyecto de la bruja de Blair*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999). Pero si nos paramos a pensar sobre un proyecto más cercano, y aparentemente alejado del fenómeno fan, como es la última película de José Luis Guerín, *En la ciudad de Sylvia* (2007), vemos cómo el proceso de gestación mediática a través de diferentes plataformas no es muy diferente. Hasta donde nosotros somos capaces de reconstruir, una colección de fotografías aparecidas en el suplemento cultural de un diario fue la primera pista del mismo en forma icónica; le sucedió un montaje de fotografías cuyo título definitivo parece ser *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2005), que solo unos privilegiados pudieron ver (a lo que parece) en la pantalla de un ordenador, lo cual no fue óbice para que luego la cinta fuera seleccionada por esos críticos como una de las más



Lost (*Péridos*, J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Liebre, desde 2004)

importantes películas españolas, no ya del año, sino de lo que llevamos de milenio. Después ese material parece haberse convertido en la base de la instalación que el cineasta catalán ha expuesto en la prestigiosa Biennale de Venecia con el título *Las mujeres que no conocemos*. No por casualidad y como un eco de lo anterior, *En la ciudad de Sylvia* se presenta en el Festival de Venecia y el siguiente paso es el del estreno comercial de la película en septiembre de 2007. Lejos de acabar ahí el periplo, en el número de ese mismo mes de una publicación cinematográfica mensual se retomó el ejercicio del álbum de fotos, notas y dibujos del semanario cultural al que ya nos hemos referido. Se ha anunciado (además) la presentación pública en el Festival de Gijón de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y posiblemente no se acaben ahí los reciclajes y presentaciones de los materiales que ha generado un proyecto que, como se puede ver, supera los límites de lo cinematográfico. Al igual que los directores y la productora de *The Blair Witch Project*, José Luis Guerín, con el adecuado apoyo mediático, ha ido dejando cuida-

dosamente rastros para que la comunidad de fans pueda seguirlos sin mayor problema. Lo documental supera la propia formalidad de la película para abarcar en este caso todo el proceso de gestación y difusión de la misma: es decir, en esta oportunidad, una película de ficción se reviste de un entorno previo que pretende ser documental con respecto al film futuro: algo así como lo opuesto a un making-off, pero siempre con la función de mantener al colectivo de seguidores en vilo y expectantes ante el siguiente movimiento del maestro. Evidentemente hay una diferencia de circuito y de perfil de los fans, pero tanto en un caso como en otro nos encontramos ante una explotación que los nuevos media han puesto en manos de los cineastas para concretar la realidad de sus proyectos y establecer discursos documentales sobre los mismos. En cualquier caso, esta extensión del documental hacia otros medios coincide con operaciones similares hechas desde la ficción pura (por ejemplo, las series norteamericanas de televisión, con el destacado caso de *Lost* [*Péridos*, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey

Liebre, desde 2004]). Ello nos advierte de la existencia de una tendencia a *hiperrealizar* los productos, poniéndolos en contacto con las plataformas que más cerca se hallan del público (Internet, móviles, etc.), como si esa cercanía fuera a convertirse ahora en un índice de realidad. Nos vemos confrontados con lo que decía Baudrillard de que lo real es aquello que puede ser representado, lo cual no deja de ser una perversión a la que el documental debería resistirse, pero sin caer en la perversión opuesta según la cual lo real solo es aquello que antecede a su representación. Es obvio que estas transformaciones multimediáticas influyen, e influirán todavía más, en el ámbito del documental para determinar nuevas formas retóricas del mismo. En realidad, esto es algo que ya puede observarse directamente en los documentales realizados exclusivamente para Internet. Pero quizá sean las palabras de Catherine Russell las que mejor definan las posibilidades de estas tendencias en el campo del documental cuando, desde la etnografía visual, apunta hacia “un tipo de obra en la que la experimentación formal se destina a la representación social”. No podemos olvidar que ese fascinante terreno de la *etnografía experimental* que tan bien ha explorado la académica norteamericana se ve recorrido por una serie de obras que marcan las posibilidades más extremas de la tecnología en diferentes momentos de la historia del documental, desde *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), hasta *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982).

El repaso general que Paul Arthur efectúa de la genealogía del film de collage o de la utilización de metraje de archivo o encontrado, apunta a una serie de fenómenos que indican hasta qué punto las transformaciones experimentadas por el documental con-

temporáneo son trascendentales, al tiempo que se convierten en un síntoma de cambios más generales que tienen que ver con la cultura visual. En palabras del propio Arthur, “sobre el paisaje del cine de no ficción actual planea una especie de epistemofilia histórica, que se centra en el amplio archivo visual de que disponemos para retratar la vida del siglo XX”. Lo fundamental es aquí la existencia de este archivo histórico de carácter *fotográfico* que, de hecho, se remonta a principios del XIX, si incluimos el fenómeno puramente fotográfico en su haber, y que, en los últimos decenios, ha acrecentado espectacularmente su densidad con el advenimiento del vídeo, la imagen digital y finalmente los teléfonos móviles. Podemos decir que, hoy en día, apenas sí existe en el mundo algún acontecimiento de mediana importancia ocurrido durante los últimos diez o veinte años que no haya sido captado por algún tipo de cámara. Ello implica una transformación drástica del concepto de archivo, al que ya no se recurre para obtener una ilustración de determinado acontecimiento, como era el caso del típico documental histórico, sino que en el mismo (o simplemente en imágenes encontradas en cualquier parte, no necesariamente en un archivo organizado) se buscan materiales de primera mano para elaborar discursos estéticos sobre la pura indexicalidad de esas imágenes, sobre su carácter contingente. Muchas de las elaboraciones de quienes actualmente utilizan *found footage* (metraje encontrado) no persiguen apelar a la condición histórica de las mismas, como era habitual en el uso anterior de ese tipo de imágenes, sino elaborar discursos basados en la fascinación de la pura superficie, es decir, de aquello que el documental tradicional consideraba su condición primera, el acomodo a



El perro negro. Stories from the Spanish Civil War (P. Forgács,



lo sucedido ante la cámara. Pero, pasado el tiempo y habiéndose creado una *segunda realidad fotográfica*, muchas veces anónima e indeterminada históricamente, esa condición tradicional cambia de signo y en lugar de ser el referente de una transparencia documental, se convierte en una función estética del mismo. Lo que antes fue índice ahora es estética del índice, de ahí que muchas veces fascine su proceso material de decadencia, como en los films de Bill Morrison, ya que esta decadencia del celuloide es en realidad la alegoría de la decadencia de una forma de entender la relación tecnológica con lo real. Adelantemos aquí que Russell hace referencia a la función alegórica en el documental etnográfico, recogiendo las ideas de James Clifford sobre la etnografía alegórica, lo que nos lleva a tener que reconsiderar los límites del documental para plantearnos si estas operaciones efectuadas con metraje encontrado, desde los films de Gustav Deutsch a los de Peter Delpet, pueden considerarse documentales, cuan-

do lo que hacen es trabajar alegóricamente con los materiales en bruto de la realidad que les suministra el archivo. Menos problemática puede resultar la inclusión en la categoría documental de obras de cineastas como Peter Forgács (al menos en su etapa más reciente) que, por su aparente distanciamiento con respecto a los materiales de archivo, parecen estar más cerca del documental de montaje tradicional. Sin embargo, la consideración del archivo como almacén de una *segunda realidad fotográfica* superpuesta a la primera (o sustituyendo a la memoria histórica de la primera) debe llevarnos a reconsiderar el estatus puramente documental de todas las operaciones realizadas de ahora en adelante con materiales de archivo para comprender el alcance retórico de sus propuestas.

Arthur apunta también a la utilización confusa del material de archivo en el documental tradicional, cuando en muchas ocasiones la función ilustrativa



era tan ambigua que desaparecía todo valor connotativo de las imágenes utilizadas. Los informativos televisivos acostumbraban a hacer este uso perverso del material de archivo para paliar su necesidad obsesiva de ofrecer imágenes de cualquier noticia, aunque no las tuvieran disponibles. En tal caso, hacían uso del archivo y exponían imágenes de un contexto parecido, muchas veces sin indicar esta divergencia con la noticia que estaban dando. Obviamente, esto ocurría antes de que *siempre* hubiera imágenes disponibles por la proliferación de cámaras públicas y privadas, y esa obsesión venía del hecho de que no existiera todavía ese archivo visual absoluto al que se tendía: era una emoción creada por adelantado por la carencia de algo que no existía aún pero que ya ejercía presiones en el mundo real desde el imaginario colectivo. Esa búsqueda obsesiva de la referencialidad visual tiene como contrapartida la utilización de los materiales de archivo por parte del film-ensayo, que, como apunta el

mismo Arthur, “considera indispensable la manipulación expresiva y formal de la imagen para los propósitos de reflexión personal y labor ‘investigadora’”. Se da, entonces, el caso curioso de que este modo extremo del documental que es el cine ensayo trata todas las imágenes como si fueran imágenes de archivo. Al reflexionar el cineasta con las imágenes establece con estas una relación que equivale a una *doble articulación* de las mismas que hace que, en ese proceso, todas ellas, las filmadas por el propio cineasta y las extraídas del archivo, se presenten como documentos del imaginario y, por lo tanto, se conviertan en materiales básicos para el proceso reflexivo. En cualquier proceso fílmico, la separación entre las operaciones de rodaje y de montaje hace que aparezca algo parecido a esta doble articulación, y cineastas como Godard han basado siempre su proceder cinematográfico, aún el menos reflexivo, en ello. Pero en el film-ensayo esto es capital, no una rutina que a veces sostiene tan solo



Shoah (C. Lanzmann, 1985)

la ilusión de un proceso reflexivo en el ámbito del montaje. El film-ensayo considera, siguiendo en ello a Pasolini, la realidad como un archivo, a partir de cuyos materiales confeccionar un determinado discurso, no necesariamente referido a las cualidades denotativas o históricamente determinadas de los mismos. Susan Liandrat-Guigues nos ofrece, en su artículo, una muestra de estas operaciones por las que la referencialidad, geográfica e histórica, de determinadas imágenes da pie a una reflexión poética, de carácter también alegórico, sobre los campos de exterminio. No se trata de buscar ciertas imágenes que rimén con unas emociones históricamente determinadas para ilustrarlas, sino de efectuar un proceso de transformación por el que tanto lo real geográfico como lo real histórico adquieran nuevos perfiles y que, a través de los mismos, puedan extraerse conclusiones sobre el acontecimiento primordial. En este proceso se introduce una interesante recomposición del papel de la figura humana en el documental (y volvemos una vez más al sujeto), a caballo, como indica la propia Liandrat-Guigues, entre la propuesta de Alain Resnais y la de Claude Lanzmann, cuya confrontación formal ori-

ginó una célebre controversia en Francia, controversia que, en última instancia, tiene que ver con el uso de las imágenes en el documental y que ha sido reeditada más recientemente en un nuevo enfrentamiento entre Lanzmann y, en este caso, Georges Didi-Huberman. Es obvio que el fundamentalismo de Lanzmann se basa en una confianza exacerbada en la palabra como detentadora de significado, si bien el cineasta reserva sus planteamientos a los campos de exterminio y acude a la imposibilidad de representar el horror de lo ocurrido en ellos para justificar su rechazo a la utilización de imágenes de archivo. Pero la cuestión entra de lleno en las operaciones del film-ensayo, por lo que este tiene de utilización radical del concepto de archivo, cómo hemos indicado antes. Bazin, cuando detectó el modo ensayo en *Carta de Siberia* de Marker, ya cometió un error parecido al pensar que esa cualidad le venía a la película de su peculiar utilización de la voz en off. En el ensayo fílmico de Cayrol y Durand que comenta Liandrat-Guigues, se dan de nuevo todos los ingredientes para continuar esta discusión, situada como hemos indicado en las propias estridencias del documental pero arrastrando



hasta allí lo que ha sido, muchas veces sin quererlo, una de las esencias más importantes del propio documental, incluso el más clásico: a saber, la posibilidad de pensar lo real a través de sus imágenes. En la propuesta de Cayrol y Durand, la radicalidad de unas imágenes, aparentemente vacías de significado, reconfiguran drásticamente, y también paradójicamente, el significado de la voz que las acompaña, son el universo en el que esa voz se materializa y en el que adquiere una significación que solo podía estar latente sin ellas.

El documental, conceptualmente, se encuentra en crisis y en una crisis que lo abre más que nunca a alcanzar nuevas posiciones. En el presente volumen nos hemos propuesto explorar algunas de esas vías abiertas en los últimos años, no solo ni únicamente a partir de las obras que han dinamitado los nuevos diques que el documental construyó en torno a sí mismo en los años sesenta, sino principalmente a través del trabajo de una serie de académicos y estudiosos de esta forma cinematográfica que han trabajado a lo largo del último decenio esbozando nuevas formas de pensar el documental, desde su núcleo

más radical (la ética y el sujeto), hasta sus parámetros más periféricos (como el found-footage, el film familiar o el mockumentary). No existe por lo tanto, en esta colección de ensayos un propósito de exhaustividad, sino más bien la de poner sobre la mesa una serie de debates vivos y ofrecer nuevos materiales para una discusión que no ha hecho más que empezar. Que esta reflexión se haya decantado, una vez más, hacia las relaciones entre la realidad y la ficción, llegando con ello hasta el corazón de la ética, allí donde la forma documental las había situado en primer lugar, no es más que el síntoma de una preocupación general de nuestro tiempo que va más allá del documental pero que tiene en este el exponente máximo, y más cualificado, de este tipo de inquietudes. Unas inquietudes que abarcan desde la incidencia obsesiva de la telerrealidad en nuestras vidas hasta las elucubraciones pseudo-filosóficas en las que se embarcan tantos productos de la ficción popular contemporánea. Que estas cuestiones hayan abandonado los límites estrictos de la física y la metafísica, e incluso excedan los de la estética, para convertirse en preocupaciones que, obviamente impulsadas por la industria cultural, adquieran un



When the Levees Broke (Spike Lee, 2006)

interés mayoritario, es otro indicio de hasta qué punto nos hallamos en el epicentro de un cambio de paradigma en el que se ven profundamente implicadas nuestra idea de lo real y sus representaciones. Lo podemos ver claramente en dos de los documentales que generó el paso del huracán Katrina por New Orleans: *When the Levees Broke* (Spike Lee, 2006) es casi un mapa a escala real de la magnitud de los hechos; mientras que *Tim's Island* (Laszlo Fulop, Wickes Helmboldt, 2006) se propone desde su inicio como un juego de telerrealidad en la línea de *Supervivientes*. Ninguno de los dos hubiese sido posible física ni metafísicamente hace una docena de años. En este sentido, la imagen digital no vendría a impulsar la incertidumbre, sino a darnos herramientas para trabajar con ella, para comprenderla y aprovecharla incluso políticamente. Está todavía por ver qué puede surgir de un, hasta ahora, improbable maridaje entre la imagen-realidad patrimonio del documental y la imagen-imaginación patrimonio del amplio territorio de lo ficticio. Pero, en todo caso, tanto el debate como las formas estéticas que lo generan, al tiempo que se alimentan del mismo, constituyen una alegoría de nuestra propia condición humana. No creemos que el impulso documentalista pueda permitirse el lujo de abandonar el campo de batalla y encapsularse en la idea siempre

peregrina de que cualquier tiempo pasado fue mejor. En realidad, esto no está ocurriendo y las nuevas formas del documental, que tanto dinamismo están insuflando en este tipo de cine, así lo certifican. Lo que los escritos que forman este número ponen de manifiesto es la necesidad de re-pensar de arriba abajo los parámetros en los que se ha sostenido el llamado cine de lo real, para procurar que siga siéndolo, que siga manteniendo su íntima alianza con la realidad en un tiempo en que, como dijo Marx en una frase luego excesivamente repetida, todo lo que es sólido se derrite en el aire. Quizá debamos recordar que Marx escribió esto en tiempos tan revueltos como los nuestros, y que en el marco de su incisivo análisis del 18 Brumario de Luis Bonaparte, apuntó algo que es perfectamente aplicable a nuestro tiempo: “La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla sobre el cerebro de los vivos. Y cuando estos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su exilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal”.



Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy

La revolución digital que tan intensamente ha sacudido los fundamentos del cine de ficción, alcanza también, con no menor energía, el basamento del cine documental tal como fue concebido en su última revolución de los años sesenta del pasado siglo y lo extrae del ámbito de lo puramente relativo a las imágenes-índice para conducirlo hasta el terreno de lo complejo. Suben a la superficie en estos nuevo ámbito, dos elementos esenciales: el de la ética y el del sujeto. Las nuevas formas del documental propugnan, entre otras muchas cosas, la necesidad de una propuesta ética que supere el fetichismo de lo "real" reemplazando la fidelidad de lo que ocurre ante la cámara por la honestidad de lo que sucede tras la misma, al tiempo que, consecuentemente, se plantea la cuestión del sujeto como elemento primordial de los nuevas formas documentales, cuyos perfiles, desde el *found-footage* hasta el *mockumentary* o el film familiar, pasando por el film-ensayo, presionan con enorme ímpetu los límites de la tradición clásica y obligan a repensar todos sus parámetros.

Palabras clave: Documental, revolución digital, ética, personas en el documental, metraje de archivo, falso documental, películas familiares, film-ensayo

After the real. On documentary from today

The digital revolution, which so intensely shook the foundations of fiction film, is no less energetically undermining documentary films as they were understood in the revolution of the 1970s. Now we see that the documentary film has veered away from its traditional role of image-as-index. Two elements surface in this new terrain: ethics and subjectivity. The new forms of documentaries show the need for professional ethics that address more than a mere fetishism of the "real", replacing faithfulness to the facts in the camera images with honesty about what happens behind the camera while, at the same time, positing the question of subjectivity as fundamental. These new profiles, from such varied documentary formats as found-footage, "mockumentaries," home films or essay films, are forcing the classic tradition of documentary films to redefine every one of its parameters.

Key words: Documentary, digital revolution, ethics, people in films, archive footage, false documentary, home films, essays films