

Treball de Fi de Grau

Títol

Cine documental y periodismo: una
discusión sobre ética y estética a través
de obras estatales

Autoria

Cian O'Sullivan

Professorat tutor

Toni Vall i Karsunke

Grau

Periodisme

Tipus de TFG

Recerca

Data

29/06/2020

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Cinema documental i periodisme: un debat sobre ètica y estética a través d'obres estatals.		
Castellà:	Cine documental y periodismo: un debate sobre ética y estética a través de obras estatales		
Anglès:	Documentary film and journalism: a debate on ethics and aesthetics based on Spanish works		
Autoria:	Cian O'Sullivan		
Professorat tutor:	Toni Vall i Karsunke		
Curs:	2019/20	Grau:	Comunicació Audiovisual
			Periodisme
			Publicitat i Relacions Públiques
			X

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Documental, realitat, periodisme, ètica, estética.
Castellà:	Documental, realidad, periodismo, ética, estética.
Anglès:	Documentary, reality, journalism, ethics, aesthetics.

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	El cinema documental, degut a la seva particular relació amb la realitat, sovint es considera com una eina periodística –i es jutjat com a tal. No obstant això, aquesta relació es complexa y dona lloc a un gran debat sobre la vocació ètica o estética d'aquestes obres. Aquest treball pretén un apropament al debat a través de l'anàlisi d'una variada selecció de peces d'àmbit estatal. Finalment, es vol arribar a una comprensió més profunda del gènere i el seu potencial informatiu.
----------------	--

Castellà:	<p>El cine documental, por su particular relación con la realidad, a menudo es considerado como una herramienta periodística –y es juzgado como tal. Sin embargo, esta relación es compleja y da lugar a un amplio debate sobre la vocación ética o estética de estas obras. Este trabajo pretende un acercamiento a ese debate a través del análisis de una variada selección de piezas de ámbito estatal. La intención es llegar a una comprensión más profunda del género y de su potencial informativo.</p>
Anglès:	<p>Due to their specific relationship with reality, documentary films are often regarded as journalistic tools –and are assessed as such. However, this relationship is complex and gives way to a large debate regarding the ethical or aesthetical purposes of these films. This paper aims to get closer to the debate with an analysis of a varied selection of Spanish works. The final intention is to reach a deeper understanding of this genre and its informational potential.</p>

Índice

1. Introducción	1
2. Metodología	2
3. Marco teórico	3
3.1 Cine y realidad: definición y origen del documental	3
3.2. Personas y actores	18
3.3. Periodismo y documental	28
4. Análisis - Preguntas	40
5. Conclusiones	75
Bibliografía	79
Anexo - Entrevistas	83

1. Introducción

Este trabajo pretende analizar la relación entre el campo periodístico y el género del cine documental. Los documentales, al trabajar con la realidad como materia prima, presentan una manera completa y creativa de hacer periodismo, así como una oportunidad especial para llevar el cine realista a una nueva dimensión. El género se encuentra por tanto en el medio de estas dos fuerzas, con muchos documentalistas definiéndose como periodistas y otros tantos como artistas y cineastas. Por supuesto, del arte al periodismo hay unos cuantos pasos, y estos serán el objeto del trabajo. En primer lugar, se trabaja con la compleja definición del término documental y su igual de complicado nacimiento: por un lado documentando la realidad con las primeras cámaras en movimiento y después dotando a las imágenes de un significado narrativo. Para continuar debemos entender exactamente lo que entendemos por documentar la realidad, así como su relación con la narrativa y la ficción y lo que eso significa para el cine. La siguiente cuestión importante llega porque el documental trabaja con personas de verdad y eso implica unos deberes éticos, recogidos institucionalmente por el periodismo, pero no por el cine, que trabaja en la mentalidad libre del artista.

Se discute también el propio periodismo y el papel de la narrativa en su género escrito, destacando similitudes y diferencias con el documental. Finalmente, se alude directamente al debate existente sobre esta cuestión, citando los principales argumentos en una dirección u otra.

Para entender esto, y con la información obtenida, se analizan diez piezas documentales del ámbito estatal para entender donde se encuentran en este eje según una amplia variedad de criterios y, finalmente, definiendo si son periodísticas o no.

El objetivo final es una amplia comprensión, ayudada por trabajos estatales, del debate en todos sus niveles.

2. Metodología.

El trabajo funciona gracias a 25 preguntas que se obtienen a lo largo del marco teórico. Estas forman parte de las principales conclusiones teóricas que rodean el debate. El número de preguntas por cada apartado del marco teórico aumenta según va avanzando el trabajo, ya que se aborda el debate de una forma más explícita y permite definir cuestiones más determinantes. Las preguntas aparecen destacadas de esta forma:

C) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Las 25 preguntas (A-Y) se aplican a cada una de las diez películas propuestas, que son las siguientes:

Las hurdes, tierra sin pan (1933), Los jóvenes del barrio (1982), Ni peones, ni patrones, (1986), El sol del membrillo (1992), La pelota vasca: la piel contra la piedra (2003), Ciutat Morta (2013), Operación Palace (2014), Cien días de soledad (2016), Apuntes para una película de atracos (2018), Parchís: El documental (2019).

Las películas representan una selección variada en cuanto a temas y formatos, así como distintas parte de la geografía española. Las respuestas, breves pero precisas, aportan una imagen global de la película que permite evaluarla de cara a la pregunta final:

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

En las conclusiones se discuten las similitudes y diferencias en las piezas y se ofrece una reflexión final sobre el umbral de posibilidades que ofrece el género documental en respuesta a este debate.

3. Marco teórico

3.1 Cine y realidad: definición y origen del documental

3.1.1 ¿Qué son los documentales?

El término *Documental* suele atribuirse a John Grierson, que lo utilizó en una crítica (Kahana, 2016)¹ de *Moana* (1926) dirigida por Robert Flaherty. También a Grierson le debemos la definición más ampliamente reconocida del término: “el tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1933: 7-9) algo que se acepta como vigente todavía hoy en día, aunque reciba matizaciones y críticas regulares (véase Kerrigan y McIntyre, 2010). Grierson trabajó en documentales a lo largo de casi cuatro décadas, en las que además escribió acerca de la evolución del género y sus particularidades. Curiosamente, ni el uso del término ni la definición fueron intentos conscientes de establecer una norma o un cambio definitivo, simplemente han sido asimilados así por la historia. También merece la pena recordar que, aunque a menudo aparecen sin la citación original y de forma conjunta, hay siete años de diferencia (1926-1933) entre el término y la definición. En el caso de la palabra, esta es la cita completa:

“Por supuesto, *Moana*, al tratarse de un registro visual de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental. Aunque eso, yo pienso, es secundario comparado con el suave respiro de una isla soleada, lavada por un fabuloso mar tan cálido como su aire leve” (Kahana, 2016). Grierson ya establece una diferencia importante con esta frase, valorando que lo importante de la película está más allá de su simple naturaleza “documental”, sin dar más pistas en el artículo que nos ayuden a saber a qué se refería con eso. Eso sí, viendo la palabra en su contexto, parece evidente que se asume como ya conocida para sus lectores.

En el artículo *The Etymology of the Film Word “Documentary”: A Pre-Griersonian Use in English* (Terry, 2019) se recuerda un uso en francés por parte de Bolesław Matuszewski de la palabra *Documentaire* ya en 1898, así que podemos asumir que Grierson lo utiliza como una

¹ La referencia alude a la obra *The Documentary Film Reader* de Jonathan Kahana, que recoge el texto completo de Grierson. El artículo original se llama *Flaherty's Poetic Moana* y fue publicado en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926, firmado por *Moviegoer*, el alter ego de Grierson. Para su consulta recomiendo la obra de Kahana, ya que no es fácil encontrarlo.

traducción. Además de eso, el artículo de Terry muestra un uso en inglés que data de 1907, en este caso por parte de Charles Urban. Este último lo utiliza para referirse al potencial que tiene el cinematógrafo de Lumière para fines médicos y educativos -esencialmente, porque así puede grabar cuerpos. En todos estos casos, la palabra se utiliza como un adjetivo para valorar la capacidad de *documentar* de las tecnologías de grabación de imágenes en movimiento que se estaban desarrollando. Documentar, por cierto, según la RAE es: Probar, justificar la verdad de algo con documentos (Real Academia Española, s.f., definición 1). En este sentido, más literal, cualquier grabación tiene una naturaleza documental.

El uso más común y contemporáneo es como sustantivo sinónimo de *película documental*, por ejemplo: “ayer vi un documental”. Este sentido podría aplicarse perfectamente a *Moana*, pero quizá no a unas imágenes del cuerpo humano utilizadas únicamente para fines didácticos. La diferencia está en el concepto implícito de “película” que se desarrolla de la mano del cine de ficción -precisamente, en los años que pasaron entre la cita de Matuszewski (1898) y la de Grierson (1926).

En la famosa crítica, el inglés está valorando que la película tiene valor propio más allá de simplemente copiar visualmente lo que había delante del objetivo. Es posible que sea erróneo atribuirle a él el término, pero sirve para tener un punto de partida en los distintos usos de la palabra. Erik Barnouw, por ejemplo, empieza la obra *Documentary: a history of the non-fiction film* (1983)² considerando ya a los Lumière y demás inventores primitivos como documentalistas. Sin embargo, es evidente que las cintas de los Lumière tienen poco que ver con nuestra idea contemporánea de cine documental.

El término es, por tanto, bastante difícil de fijar, aunque entendemos que el concepto de “película” tiene un papel importante. La definición de Grierson no facilita las cosas. De nuevo, la colocamos en su contexto original:

“El documental, o tratamiento creativo de la realidad, es un nuevo arte sin el trasfondo en la historia o el escenario que el producto de estudio posee de forma tan poco sincera” (Grierson, 1933: 8). La definición podría servir para acercarnos un poco más a esa concepción común del documental, descartando cintas didácticas sobre anatomía como “no creativas”. Sin embargo, es un criterio bastante ambiguo y no va más allá. Es una descripción excesivamente

² Traducida al castellano por la editorial Gedisa en 1996 bajo el nombre *El Documental: historia y estilos*.

general y potencialmente problemática. Aun así, no es evidente que haya una definición mejor posible. Las definiciones de diccionario son bastante peores:

- Documental, según la RAE: Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad. (Real Academia Española, s.f., definición 3)
- Documental: *Film que no és de ficció i té una finalitat informativa, cultural o didàctica* (Institut d'Estudis Catalans, s.f., definición 2)

Ambos presentan un problema bastante evidente al no incluir la dimensión artística de los documentales (en el caso de DIEC la palabra cultural en un sentido amplio quizá sí). La RAE emplea un concepto complejo como el de realidad (al fin y al cabo, una película de ficción también “toma” de ella). En el caso del DIEC, funciona de forma relativa: define al documental por lo que no es: ficción. Puede ser cierto, pero realmente no ofrece una explicación de lo que es en sí mismo lo que no es ficción. Más allá de eso, veremos que las fronteras de la realidad o la ficción son borrosas. Otros autores entienden que encasillar en una sola frase lo que es un documental es imposible:

“El ‘documental’ no puede definirse con mayor facilidad que ‘amor’ o ‘cultura’. Su significado no puede reducirse a una definición de diccionario como ‘temperatura’ o ‘sal de mesa’. Su significado no se puede definir de la forma con la que decimos que la sal de mesa es un compuesto químico de un átomo de sodio y un átomo de cloro (NaCl). La definición de documental siempre es relativa o comparativa. El amor puede definirse en contraste al odio o la indiferencia, la cultura contra la barbarie o el caos; el documental sólo encuentra significado cuando se contrasta con el cine de ficción o el cine vanguardista y experimental” (Nichols, 2001: 20).

Por tanto el documental nos deja en un lugar complejo, ni el término ni sus definiciones habituales son capaces de articular realmente lo que significa este género. Para comprenderlo mejor, la solución podría estar en revisar sus comienzos.

3.1.2. ¿Cómo empieza el documental?

L'Arroseur Arrosé (1895), el “regador regado”, es una cinta de cuarenta y cuatro segundos que muestra a un joven pisando discretamente la manguera de un jardinero que está regando. El jardinero, inevitablemente, se acerca la punta a la cara y, cuando el joven retira el pie, acaba empapado y sin sombrero. Se suele considerar la primera película de ficción de la historia (Barnouw, 1983: 8). Fue “dirigida” por los hermanos Lumière, que encabezados por Louis, habían ingeniado el cinematógrafo ese mismo año.

“El cinematógrafo era totalmente distinto³. Pesaba tan solo cinco kilos; según el historiador de cine Georges Sadoul, esto sería cien veces menos que la cámara de Edison [que también estaba experimentando con estas tecnologías]. El cinematógrafo podía transportarse como si se tratara de un pequeño maletín. Al ser de bobina manual, no dependía de la electricidad. El mundo exterior -que no ponía problemas de iluminación, por lo menos durante el día- se convirtió en su hábitat natural. Era un instrumento ideal para atrapar la vida mientras ocurría ‘sur le vif’, como diría Lumière” (Barnouw, 1983: 6).

Antes de *L'Arroseur Arrosé* ya habían grabado y mostrado otras escenas cotidianas, probablemente no guionizadas: la salida de los trabajadores de la fábrica de la familia (*La sortie des usines*) o, la más célebre: la llegada del tren a la estación de la Ciotat (*L'arrivée d'un train en Gare*).

Tras estos primeros experimentos, los Lumière enviaron una legión de corresponsales a grabar distintos lugares del mundo. Lo hicieron para tener una base con la que mostrar la capacidad de esta nueva tecnología, que después pusieron en el mercado. Una vez completaron esta misión, los Lumière se dedicaron únicamente a la producción y venta de material. Sin embargo, el legado de estas primeras cintas y los corresponsales fue determinante: fue el pistoletazo de salida tanto para el cine de ficción como para las grabaciones de no-ficción.

“[Lumière] no pensaba que fuera a durar el interés en las películas como forma de entretenimiento público; parece haber pensado que su cámara de cine, como la cámara de Eastman, encontraría su mercado en el hogar, donde familia y amigos estarían interesados simplemente en el movimiento de la pantalla, sin historia, sin visión” (Pérez, 2000: 42).

³ Comparados con el resto de cámaras primitivas que se estaban desarrollando en el momento, sobre todo por Eadweard Muybridge y Thomas Edison. Este último había lanzado un equivalente muy pesado en 1894.

Contraria a la visión de Lumière, y de forma paralela a los primeros acercamientos a la ficción, la nueva tecnología inspiraba la necesidad de documentar los lugares del mundo y los eventos que ocurrían en ellos, dando lugar a dos géneros clave: el documental de viajes (*travelogue*) y el noticiario (*newsreel*)⁴. Fueron expresiones clave de las grabaciones como herramientas con valor de comunicación pública, mientras que Lumière simplemente se fija en la tecnología y confía en su evolución en ese sentido, como ya había ocurrido con la cámara de fotos.

“La película documental que alcanzó un público más allá del hogar ha puesto el dedo en el interés de lo que es nuevo y en el interés de lo que es diferente: más allá de la película casera, el noticiario y el documental de viajes fueron los principales tipos de documental (Pérez, 2000: 42)⁵.

Si antes los periodistas, y otros tipos de autores, tenían que acudir a la imaginación del receptor, ahora tenían una herramienta mucho más explícita que funcionaba como ventana al resto del mundo. Así, ganó relevancia primero el documental de viajes, sobre todo en países con presencia colonial, donde se muestra a la población nativa como dócil y fiel al imperio. Lo hacían con imágenes que fascinaban al público por su rareza, a la vez que reafirmaban la filosofía colonial (Barnouw, 1983: 23). El noticiario llega en 1910 con Pathé y Gaumont en Francia: “tendían a utilizar las distintas piezas documentales en un montaje ritual: una visita real⁶, una maniobra militar, un evento deportivo, una pieza graciosa, un desastre y un festival nativo de disfraces” (Barnouw, 1983: 26). Con todo esto podemos separar dos intenciones distintas importantes: una como índice, más periodística, científica o didáctica. Es decir, aprovechando la gran fidelidad aparente entre la realidad y la imagen, se puede utilizar con fines de conocimiento (como los estudios anatómicos mencionados antes). Por otro lado, la capacidad de mostrar cosas raras y lejanas le aporta una dimensión de espectáculo similar al circo (Nichols, 2001: 85).

⁴ He encontrado traducciones diferentes, pero de aquí en adelante utilizaré sólo esos dos términos para referirme a estos géneros y de la forma exacta en la que aparecen en el trabajo de Barnouw, Nichols, Pérez o Rothman.

⁵ Dicho esto, las cámaras de vídeo caseras y, quizá todavía más importantes, los móviles con cámara han dado algún tipo de razón muy tardía a Lumière.

⁶ Curiosamente, fue precisamente una visita real la que marcó los inicios del cine en España, con Frutuós Gelabert documentando un viaje de la regenta María Cristina y un joven Alfonso XIII a Barcelona en 1897.

El documental tal y como lo conocemos, sin embargo, requería de algunos elementos importantes que tardarían algo más en llegar.

Nanook of the north, generalmente traducido como “Nanuk el esquimal” es un largometraje mudo de 1922, dirigido por el estadounidense Robert Flaherty. La película tiene una vocación etnográfica, con los esquimales del norte de Canadá como sujeto. Flaherty sigue a un grupo de inuits a través de su líder, Nanook, mostrando sus particulares vidas y las dificultades presentadas por el ambiente hostil que habitan. La película es quizá la mayor referencia en el mundo del documental moderno y fue la primera en poner sobre la mesa de forma tajante (y polémica) los conceptos de realidad y ficción en el mundo del cine. En su portada original, al principio de la película, se lee que es “una historia de vida y amor en el ártico real⁷”. El concepto de *real* es el protagonista en esta descripción y fue, en su momento, el principal atractivo de la película. En *Nanook* se sigue a personas de verdad, en el lugar real donde viven y haciendo cosas que habitualmente hacen (aunque también otras, como veremos más adelante). En ese sentido, se sigue la tradición del mencionado documental de viajes -de hecho, Flaherty parte con esa intención. Sin embargo, su trabajo presenta una innovación importante.

Para entenderla quizá sea conveniente volver a la definición de Grierson, porque lo que hace Flaherty es sin duda un ejemplo, hasta extremo, de tratar la realidad con creatividad. Si bien Flaherty no es el primero en “documentar” la realidad ni es el primero en utilizar la cámara para contar una historia, probablemente sí sea el primero en hacer las dos cosas a la vez. Flaherty hace narrativa utilizando la realidad como materia prima.

Los años que transcurrieron entre las primeras grabaciones primitivas y el documental significaron un cambio clave por la evolución formal del cine de ficción: “Como todos los nuevos soportes, el cine traslada un género del soporte anterior, oral-gestual, el teatro, a la pantalla, lo imita, lo amplifica y lo reproduce mecánicamente. Posteriormente desarrolla su propio lenguaje, sus prácticas sociales, y se vuelve un organismo autónomo” (Perceval, 2015:

⁷ Traducido de “life and love in the actual artic”, lo destaco por aclarar la traducción. En este caso “actual” funciona como “real” o “de verdad”. La definición de Grierson que hemos visto (“creative treatment of actuality”), por ejemplo, se suele traducir de esta manera al castellano.

199). Esta evolución formal, sumada a la no-ficción, es la que crea las condiciones para el documental tal y como lo entendemos hoy en día. Lo explica Erik Barnouw:

“Flaherty, aparentemente, había dominado -a diferencia de otros documentalistas⁸- la gramática del cine tal y como había evolucionado en el cine de ficción. Esta evolución no se limitaba a la técnica; había transformado la sensibilidad de las audiencias. La habilidad de ser testigos de un evento desde varios ángulos y distancias, vistas en una rápida sucesión -una experiencia totalmente surrealista, inigualable en el resto de la experiencia humana- se convirtió tanto en una parte del visionado de películas que se había aceptado de forma inconsciente como algo ‘natural’. A estas alturas, Flaherty ya había absorbido esta maquinaria del cine de ficción, pero lo estaba aplicando a material no inventado por un guionista o un escritor, ni interpretado por actores⁹. Por lo tanto el drama, con su potencial de impacto emocional, estaba unido a algo más real -personas siendo ellos mismos” (Barnouw, 1983: 39).

Por tanto, *Nanook* sí es revolucionario, no por documentar la realidad, sino por contar una historia con ella. Esto tiene más que ver con la idea que existe en el imaginario común del documental. Un texto narrativo se define como una “concatenación de situaciones, donde tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Cassetti y Di Chio, 1991: 172). Flaherty crea, con *Nanook* y sus seres cercanos, personajes desarrollados que cumplen de forma contundente con esta definición. El hecho de que sea real hace que funcione de forma más intensa -lo relacionamos con la realidad- y no hace que pierda capacidad narrativa, de forma similar a lo expresado por Cassetti y Di Chio: “Las herramientas de la narrativa audiovisual son tan válidas para el cine ficcional o no ficcional, ya que en ambos casos hay personajes (reales o ficticios), espacios, tiempos, narradores o perspectivas desde dónde se cuentan los hechos, transformaciones de la situación inicial, un tipo de estructura, etc. (Gordillo, anexo).

Cabe destacar que Bill Nichols, en su *Introduction to documentary* (2001: 82-98), señala la importancia de la narrativa, pero añade otros elementos clave en el nacimiento del

⁸ Como se ha mencionado, Barnouw utiliza los términos “documental” y “documentalistas” de una forma distinta a otros autores aquí citados, asumiendo como documentalistas ya a los hermanos Lumière, sus empleados enviados y demás experimentos primitivos de grabación.

⁹ Esto se matiza en el punto 2.

documental. Más allá de los mencionados -la narrativa (que vincula al realismo) y la documentación del cine primitivo (ciencia y espectáculo)- Nichols añade la experimentación poética (de la mano de las vanguardias) y la retórica-oratoria (sobre todo desarrollado en el realismo soviético).

Es decir, los elementos clave serían la grabación que documenta una realidad, la narrativa que le da significado, la poética que lo convierte en un objeto artístico-estético y la retórica, mediante la cual el autor hace uso de su voz propia -en sentido figurativo o literal- para contar una historia abiertamente subjetiva. No todos los documentales participan de la misma forma de los cuatro, pero sí es esencial esta base de cara a la comprensión contemporánea del género. Llegado este punto es importante plantear la primera pregunta: **A) ¿Por qué es un documental? ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols?**

3.1.3. ¿Qué los diferencia del cine de ficción?

“En el documental, el material básico ha sido creado por Dios, mientras que en el cine de ficción el director es dios; debe crear la vida” (Truffaut, 1962: 70). Hitchcock explicó esto en su famosa entrevista con el director francés François Truffaut, en la que también afirmó que los actores son como el ganado -una frase a la par en cuanto a la visión religiosa que tenía Hitchcock del cine. El documental, sin embargo, parte de una materia prima ya existente, no se trata de jugar a ser Dios, sino de negociar con Él.

En *Documentary Film Classics* (1997), el profesor William Rothman empieza cuestionando la idea, ya generalizada (e incluida en los créditos de la versión de VHS de *Nanook*) de que *Nanook of the north* es “la obra de la que parten todos los esfuerzos posteriores por llevar la vida real a la pantalla”. El autor compara la película con una de ficción, contemporánea de *Nanook*¹⁰, destacando que esta también está llevando cierta realidad a la pantalla: “el personaje, Susie, y el mundo que habita pueden ser imaginarios, pero es Lillian Gish [la actriz] y su mundo los que son el objetivo de la cámara” (Rothman, 1997: 1). En palabras de Godard “todas las películas son documentales de sus actores” (Lim, 2010)¹¹. La relación entre

¹⁰ *True Heart Susie* (1919) de D.W. Griffith sirve como contrapunto para Rothman en su análisis de *Nanook of the North*.

¹¹ Según una variedad de fuentes, incluido el artículo del New York times *It's Actual Life. No, It's Drama. No, It's Both*, que es el referenciado.

personas y actores se verá más adelante, pero hasta aquí podemos observar que existe una frontera borrosa entre el cine de ficción y el documental. En gran medida volvemos a la complicada cuestión de definir el género.

Según Gilberto Pérez, no se puede ser tajante en una dirección u otra, se trata más bien de una inercia propia de algunas películas: “Puede que todas las películas sean documentales y puede que todas las películas impliquen ficción, pero algunas son más documentales y otras son más ficción que otras [...] El cine documental no significa evitar la ficción, ya que ninguna película puede conseguir eso: significa establecer una relación, una especie de interacción, entre los aspectos documentales y de ficción para que los aspectos documentales puedan destacar de alguna forma” (Pérez, 2000: 43).

El documental se mueve por lo tanto en este eje y de cara al análisis debemos preguntarnos:

B) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

En un principio, no era tan relevante que lo que se viera en la pantalla fuera una actuación premeditada o no. No era todavía una cuestión ética -ni de rigor periodístico, en el caso de los noticiarios. Era algo más bien paralelo a cuando las imágenes de los periódicos eran dibujos y no fotografías: se podía llegar a aceptar que la realidad se pervertía hasta cierto punto. Es por esto que muchas escenas tempranas que se vieron -sobre todo bélicas- realmente eran actuaciones o recreaciones (Barnouw, 1983: 24-25).

Y esto es un fantasma que persigue al documental desde entonces, porque; cuando Flaherty graba a los esquimales en *Nanook of the North*, a los samoanos de *Moana* y a los irlandeses de *Man of Aran* (1934); realmente los grabó haciendo cosas que le gustaría que hicieran, buscando la pureza más que la realidad. Por ejemplo, la emblemática escena de la caza de la morsa es totalmente real, pero corresponde a una práctica desfasada, ya que los inuit de los años '20 ya utilizaban escopetas de caza. Pasa lo mismo con la caza del tiburón en *Man of Aran*, en la que tuvieron que enseñarles una técnica antigua de caza que ya no se utilizaba -por peligrosa- en la isla. Quizá el caso más dramático sea *Moana*, en la que un joven se tatúa siguiendo una dolorosa tradición extinta para la película de Flaherty. Todo esto ha suscitado críticas, sobre todo años más tarde. Realmente, la motivación de Flaherty está vinculada más bien a la ficción, a una especie de humanismo que pretende enseñar etnografía utilizando a los

locales como actores¹². Aquí llegamos a la tercera pregunta: **C) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?**

“La ficción en los documentales de Flaherty suele provocar desaprobación por su escapismo romántico, cuando no directamente por tramposo. Flaherty realmente era un rousseauniano americano que fue hasta lugares lejanos buscando la esencia humana en contacto con la naturaleza y, al no encontrarla, la fabricó. En vez de grabar lo que realmente había allí, Flaherty hizo una reconstrucción con lo que él pensaba que debería haber estado ahí” (Pérez, 2000: 45).

Volviendo a los pilares del documental que describe Bill Nichols, podemos concluir que destacan la oratoria y la narrativa en el trabajo de Flaherty. Le da una estructura muy vinculada a la historia y a su propia voz y opiniones: “la tierra estéril y el rigor del clima no los podría sobrevivir ninguna otra raza; a pesar de esto, dependiendo únicamente de la vida animal, que es su única fuente de comida, vive la gente más feliz del mundo -los audaces y alegres esquimales” dice Flaherty en los primeros títulos de la película, celebrando -quizá con cierta condescendencia, pero también con admiración- a los inuits. La narrativa tiene también una gran relevancia, al seguir a los esquimales a lo largo del duro proceso de la supervivencia al invierno.

Por otro lado, hay un contenido estético en las imágenes, muy reveladoras, aunque la dimensión poética no sea protagonista en la obra. El contenido documental también es debatible. Desde el punto de vista del espectáculo, es evidente que hay mucho: muestra, seguramente por primera vez con imágenes en movimiento, la caza en el ártico o la construcción de un iglú, entre otras. También hay un uso importante del humor, moralmente cuestionable, al bromear con Nanook mordiendo un disco de vinilo porque no lo reconoce o porque su hijo termina necesitando de aceite laxante porque se ha pasado con las galletas. Desde el punto de vista científico es quizá donde veríamos este problema de la sinceridad, al disfrazar de realidad cosas que no lo son -por lo menos no del todo.

En el polo opuesto de todo esto, estaría otro de los padres del género, Dziga Vertov. Si Flaherty salió del documental de viajes, Vertov (Denis Arkiadevich Kaufman) salió del

¹² En este sentido es prácticamente lo mismo que hacía el cine quinqué en España con directores como Eloy de la Iglesia. Esta práctica fue resucitada de una forma quizá más realista todavía con Carlos Salado en *Criando Ratas* (2016).

noticiario. Vertov, un ucraniano soviético, presenta una visión completamente contraria: si Flaherty coge ficción y la viste de realidad, Vertov coge realidad y la explota violentamente con un montaje innovador y revolucionario. *El hombre de la cámara* (1929) representa los esfuerzos de mostrar la ciudad moderna, obrera y mecánica sin secretos. Llega después de la experiencia de años de noticiarios, primero durante la guerra civil y después en tiempos de paz bajo la atenta mirada de Lenin, con el nombre de *Kino-Pravda*, o Cine-Verdad (Barnouw, 1983: 55). Entiende el cine como algo que debe tener una relación cuanto más directa con la realidad, con una naturaleza documental estricta, pero que pueda representar la inercia, la velocidad y la mecánica a través del montaje. El propio Vertov lo explica en los créditos al principio de la película:

“Extraído del diario de un operador de cámara. ATENCIÓN ESPECTADORES: esta película es un experimento en comunicación cinematográfica de eventos reales. Sin la ayuda de intertítulos. Sin la ayuda de una historia. Sin la ayuda del teatro. Este trabajo experimental tiene como objetivo la creación de un lenguaje verdaderamente internacional del cine, basado en su separación absoluta del lenguaje del teatro y la literatura. Autor-supervisor experimentador, Dziga Vertov”. Como otros artistas de la tradición vanguardista, Vertov consideró necesario expresarse en la forma de manifiestos (véase Vertov, D. & Michelson, A., 1984), donde proclamaba el cine como una forma de superar las tradiciones desfasadas y burguesas del teatro y la literatura para volcarse en la imagen y el movimiento. Pide una negación de la narrativa y la ficción en favor de una representación digna y revolucionaria -documental- de la realidad.

Al contrario que Flaherty, Vertov busca el índice, no el icono. Esto está vinculado al concepto propio de documento, algo que guarda una relación con la realidad que le permite representarla. “La dimensión de índice de una imagen se refiere a la manera de la que la apariencia de la imagen está formada o determinada por lo que está grabando: una foto de un niño sujetando su perro exhibe, en dos dimensiones, una analogía exacta de la relación espacial entre el chico y el perro en dos dimensiones, una huella dactilar muestra exactamente el mismo patrón de formas que el dedo que la produjo, las marcas en una bala disparada muestran una relación de índice con la cámara de la pistola con la que se disparó” (Nichols, 2001: 36). Esto nos devuelve al sentido más estricto del verbo documentar, algo que ocurre

sin narrativa, simplemente por pura física. Vertov vive de esta capacidad de la cámara, así que no le interesa pervertir lo que ve y sólo lo manipula de forma evidente -de hecho, al principio del *Hombre de la cámara* se muestra a la gente llegando a sus butacas a sentarse, una forma de recordar que esto es una representación: no hay magia, hay tecnología y esto es lo que se puede hacer con ella.

Hablando de la fotografía, Pérez lo explica así: “como icono la fotografía fue inventada por los pintores; como índice, por los químicos [...] Al tener valor de índice, la fotografía se se toma como un icono más fiable. No es que la fotografía necesariamente implique un mayor parecido con la realidad que un cuadro [sobre todo en los años ‘20]: lo que cuenta, como insistió Bazin, no es tanto la imagen final como su génesis. Un cuadro puede ser observado mejor y detallado con mayor precisión, pero [la fotografía] resulta peculiarmente creíble porque sabemos que se trata de una impresión directa de la vida”.

El documental funciona gracias a esta lógica estrictamente documental, especialmente cuando hablamos de su atractivo periodístico. Flaherty, sin embargo, es más como el fotógrafo artista, que entiende la imagen como una creación: un icono con significado añadido, no un documento de significado estrictamente vinculado a la realidad. Es por esto que de cada obra debemos preguntarnos: **D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?**. Por supuesto, difícilmente habrá una respuesta de sí o no, pero valoraremos dónde se encuentra entre ambas.

3.1.4. ¿Qué los diferencia de la realidad? Ficción y ciencia.

La realidad es una cuestión muy compleja, pero merece la pena reflexionar brevemente sobre ella y su relación con la narrativa. De nuevo encontramos fronteras borrosas que nos ayudan a entender por qué conceptos como el documental son tan complicados de definir.

La narración es algo innato al ser humano, que permite dotar de sentido a la realidad. Si carecemos de relato, carecemos de dirección y de propósito. “El hombre necesita interpretarse para comprenderse y una manera de hacerlo es ponerse en situaciones en las que nunca se ha estado o se estará” (Valls, 2017: 151) y así es como nace la ficción, una herramienta con la que el ser humano utiliza las situaciones hipotéticas para entenderse. Y las historias y su lenguaje narrativo son las que las vehiculan. De hecho, Nichols afirma que todas las películas

son documentales, y que las de ficción son documentales de “realización de sueños” (Nichols, 2001: 1) y es que la parte onírica del ser humano es un gran ejemplo de cómo algo puede ser ficción sin ser realmente mentira. Nuestra subjetividad, nuestra forma de entendernos a nosotros mismos y al mundo, necesita de un nivel de abstracción para funcionar. Para entenderlo, hace falta acudir a Jaques Lacan.

Lacan identifica tres registros en la subjetividad humana (Johnston, 2018):

El primero es el Imaginario, que es en el que nos manejamos de manera más consciente, asumiendo ciertas partes de nuestro alrededor y eligiendo fenómenos sensoriales con los que interactuar. En el Imaginario funcionamos solamente con una parte de la información -la que nos conviene-, como explica creativamente Slavoj Žižek: “hablo contigo: por supuesto, racionalmente, sé que estás defecando y sudando entre otras cosas, pero literalmente, cuando hablo contigo, esto no forma parte de la imagen que tengo de ti”¹³. Por supuesto, esto implica que hay una abstracción, ya no estamos participando de una objetividad completa. Sin embargo, esta abstracción no hace que sea mentira: “las abstracciones ficticias del registro imaginario, lejos de ser simplemente ‘irreales’ como epifenómenos inefectivos e inconsecuentes, son integrales y tienen efectos muy concretos sobre las realidades humanas” (Johnston, 2018).

El segundo registro es el Simbólico, que está vinculado con todas las instituciones sociales y culturales que nos rodean y que funcionan de una manera u otra a través del lenguaje. De nuevo una abstracción, pero la que nos permite funcionar a nivel social a gran escala.

Finalmente, el registro Real, sería el que no participa de los otros dos, es un concepto muy complejo al superar nuestro mundo de fenómenos sensoriales, pero útil en esta discusión sobre el documental: “el registro Real es intrínsecamente elusivo, resistiéndose a ser capturado en las formulaciones, comprensiblemente significativas, de concatenaciones de los signos Imaginarios-Simbólicos. Es, como insiste repetidamente Lacan, una ‘imposibilidad’ cara a cara con la realidad” (Johnston, 2018).

Esta última sería la realidad a la que estaríamos intentando acceder -en cierta medida, lo que propone Vertov- si de verdad quisiéramos acercarnos a un concepto puro de la existencia más

¹³ La cita pertenece al documental *The reality of the virtual* (2004) de Ben Wright. En ella vemos a Žižek sentado en una mesa discutiendo temas similares a los aquí citados.

allá de la primera persona, pero nosotros nos articulamos a través de las otras dos, es ahí donde está la comprensión necesaria para la comunicación.

Respecto a esta idea de pureza de la realidad, Nichols toma un ejemplo clásico: sugiere que el aficionado al cine -de ficción o no- no puede serlo de Platón, porque ver cine implica una contemplación desviada al reflejo de la ficción (Nichols, 1997: 31-32).

Estas abstracciones nos persiguen a la hora de contar o describir algo. El uso de la analogía y la comparación (registro simbólico) son inevitables para cualquier tipo de enunciación, incluso la científica. De hecho, para aportar algo nuevo tiene que haber una dosis de imaginación, un mínimo riesgo: “El ente ideal es una ficción que nace como propuesta arriesgada y que tiene una relación especial con la verdad” (Valls, 2017: 156). Aquí está la complicación y también el valor del documental, una propuesta creativa que encima parte de un mundo compartido, no inventado a conveniencia. En menor medida, ocurre lo mismo cuando una película de ficción *presume* de estar “basada en hechos reales”. Pero esto, que tiene un mayor atractivo, también implica una mayor responsabilidad: las historias narrativas deben interpretarse para encontrar el significado, pero si una historia pretende ser real también debe creerse, debe corresponderse con nuestra experiencia del mundo histórico (Nichols, 2001: 2).

Este debate va a depender mucho del campo y de las intenciones, pues habrá quien valore esa necesidad de corresponderse con el “mundo histórico” de Nichols y quien valore la capacidad de utilizar la imaginación precisamente para emanciparse de él. Continúa Valls, y este párrafo es realmente importante:

“El límite de los poetas no es la realidad ni el ente, como para los filósofos y los científicos. Los poetas no tienen más límite que su propio genio. Pero la filosofía es un saber y no un arte y no crea realidades sino que las describe y eso aun reconociendo que la literatura que la expresa sea toda una obra de arte. De la misma manera que el poeta no tiene por qué ser un estudioso de las reglas de la gramática, es más, ni siquiera tiene que saberlas teóricamente, el estudioso no tiene por qué ser buen poeta o buen novelista. Eso indica que entre el arte y la ciencia hay una diferencia que es insalvable: el estudioso puede examinar la ficción creada por el poeta para describirla con objetividad, pero si se pone a ficcionar sobre ella pasará a ser otra cosa que estudioso y hará algo diferente, quizás más digno, pero distinto del saber. Lo

mismo puede aplicarse a toda ciencia humana y a la filosofía en particular: su objeto es describir, tiene el ser como límite y si lo supera cae no ya en la ficción sino directamente en la falsedad. La filosofía tiene como horizonte la verdad. La poesía no” (Valls, 2017: 156).

Es decir, no podemos negar la ficción *per se* ya que es inevitable en la condición y la imaginación humana y puede guardar una relación aceptable con la verdad. Pero cuando falta a esta, cuando participa de la falsedad, cruza fronteras que no son tolerables para ciertos contextos -el periodístico, sin duda, entre ellos.

Con el documental llegamos pues a un cruce difícil: sabemos que tiene derecho a un cierto grado de ficción, pero ¿lo tiene para la falsedad? Siguiendo la lógica de Valls deberíamos dividir sus intenciones: ¿pretende hacer poesía o ciencia y filosofía?: **E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?**

Volvemos de nuevo a las bases de Nichols y a la separación de índice e icono. La respuesta, de nuevo, es que depende. Entendemos que el documental con prioridad estética hace arte con la realidad (poesía) y por lo tanto podría tener ciertas licencias.

Si la temática concreta es la que prevalece, si el documental está participando del mundo político y periodístico o del mundo privado de una persona estamos ante una situación muy diferente: tiene un deber sobre las vidas de las personas a las que afecta.

Esto nos lleva a la cuestión de las personas que aparecen y las persona que lo ven y, por lo tanto, a todas las particularidades éticas del cine documental.

Preguntas punto 1:

- A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?
- B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?
- C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?
- D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?
- E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

3.2. Personas y actores

3.2.1. La diferencia entre la persona y el personaje:

Volvemos a la idea de Godard de que cada película es un documental de sus actores. Es fácil ver a lo que se refiere: la cámara reproduce lo que ha ocurrido delante suyo, da igual lo que sea o que sus palabras sean ciertas o fingidas -ha ocurrido, por eso la cámara lo ha grabado. Sin embargo, esa dimensión de índice se pierde cuando la película llega a la pantalla. Gilberto Pérez lo explica así: “la cámara no inventa nada, recibe su luz de la realidad; pero el proyector tiene su propia luz” (Pérez, 2000: 34). El nuevo mundo, donde -como diría Hitchcock- el director es Dios, empieza a existir cuando se enciende esa luz propia: el actor pasa a ser el personaje.

Entonces, ¿qué ocurre cuándo aplicamos el mismo proceso a personas reales?. Lo primero que debemos cuestionarnos es si de verdad son personas reales. Acudiendo de nuevo a las referencias fundamentales: cuando Vertov graba un partido de fútbol (asumimos que iba a ocurrir con o sin él) podríamos decir que lo que llega a la pantalla no pervierte mucho la dimensión de índice. Siempre y cuando los jugadores no sepan que está la cámara o realmente les dé igual y puedan olvidarse de ella. Esto es mucho asumir, sobre todo considerando que ver una cámara de vídeo en los años ‘20 debía ser un evento en sí mismo. A pesar de esto, merece la pena señalar que la cámara sí puede grabar personas sin que estén actuando para ella, o por lo menos sin que estén “actuando mucho” y esto es lo que vemos en las intenciones de Vertov, radicales a su manera en estos intentos de librarse de la ficción. En este sentido, la cámara sí estará grabando personas reales.

De nuevo, con Flaherty y Nanook llegamos al otro extremo de esta idea: “Los créditos de Flaherty caracterizan a Nanook en términos, míticos, fantásticos (y contradictorios); así, Nanook emerge como un personaje creado por y para la película en la que aparece” (Rothman, 1997: 3). Como hemos visto, Vertov huye de la narrativa, reniega de la literatura; por otro lado, Flaherty la enarbola como bandera y la convierte en una prioridad. Es por esto que la principal diferencia llega gracias al que, probablemente, sea el elemento más importante de la narrativa: el personaje. Nanook es un personaje redondo, con emociones y

comportamientos que se adecúan a lo que esperamos de él -concretamente, que es alegre y jovial, pero que, llegada la situación, exhibirá un comportamiento feroz propio de un cazador (Rothman 1997: 17). En el análisis será importante identificar cómo se acerca cada documental concreto a esta situación: **F) ¿La película construye personajes redondos?**

Nanook es un actor, interactúa conscientemente¹⁴ con la cámara y actúa según su presencia. Es un caso tan radical como el de Vertov, pero en busca del efecto totalmente contrario. Esto es en parte responsabilidad de Flaherty, pero no del todo: la cámara cambia a Nanook, que pasa a priorizar la película ante todo, llegando a ponerse en peligro a sí mismo y a sus compañeros. Nanook fue quien sugirió la caza tradicional de la morsa e insistió en cazar a un oso -una aventura que casi se cobra la vida de Flaherty y los esquimales al perderse durante semanas en tormentas de nieve y quedarse sin comida (Barnouw, 1983: 36-38).

La cámara es un vehículo de lo privado a lo público, así que pedir a alguien que actúe como sí mismo hace que la gente pervierta su comportamiento con la intención de mostrar una imagen ideal, no necesariamente precisa -similar a lo que pasa hoy en día con las redes sociales. En este sentido, Nanook se comporta de forma similar a las *Neknominations*, un fenómeno viral que en 2013-2014 llevó a varios jóvenes a perder la vida al grabarse bebiendo grandes cantidades de alcohol de un solo trago (Wilkinson & Soares, 2014).

Desde una perspectiva periodística o documental estricta, esto es problemático: ya no es la realidad que se buscaba, sino la realidad después de la cámara, se busca a la persona, pero se encuentra al personaje.

Pero no es sólo una cuestión de rigor, convertir una persona privada en un personaje público es una cuestión delicada, se corre el riesgo de que la persona se malinterprete o se enfrente a algún tipo de humillación, puede ser realmente problemático para su futuro. Por todo esto gana especial relevancia la ética cuando hablamos de cine documental.

3.2.2. La responsabilidad ética de trabajar con personas de verdad

“Los géneros no determinan la mirada ética. Eso depende del cineasta. Una institución quizá sí [comparado con los géneros]. El periodismo, como la antropología, tiene un código ético.

¹⁴ Varios autores, sobre todo Barnouw (1983: capítulo 2, *Reporter*), insisten en esto. Flaherty revelaba y proyectaba su material para que los inuits entendieran exactamente lo que estaba haciendo.

Al no tener una base institucional, el documental no tiene ese código” (Nichols, anexo). Es decir, carecemos de una guía concreta para las cuestiones éticas que rodean al género, en gran medida porque no es algo que esté vinculado a una institución u organización concreta -los periodistas sí las tienen en forma de asociaciones y colegios profesionales, en la actualidad opcionales. Este vacío institucional seguramente sea debido a todas las complicaciones a la hora de definir y entender el género que se han expuesto hasta ahora. Pero, sin embargo, los documentalistas son muy conscientes de la importancia de la ética en su trabajo. El informe *Honest Truths: Documentary filmmakers on ethical challenges in their work* (2009)¹⁵, elaborado por Patricia Aufderheide y Peter Jaszi, y dirigido por Mridu Chandra, busca empezar a llenar ese hueco, destacando algunas de las cuestiones comunes que afligen a los documentalistas. Se realizó en 2009 con una serie de 45 entrevistas largas a documentalistas relevantes, con el objetivo de encontrar estas cuestiones comunes y las soluciones o perspectivas que suelen seguir. El documento identifica dos relaciones básicas que recogen las complicaciones éticas del campo: la relación con los sujetos y la relación con la audiencia. En este punto se trata la primera, en el 2.3 se analiza la segunda.

Como se ha dicho, la práctica documental puede tener efectos contundentes en los sujetos que retrata: un caso muy célebre es la entrevista de Michael Moore a Charlton Heston en *Bowling for Columbine*. Moore visita a Heston -entonces el presidente de la controvertida Asociación del Rifle de Estados Unidos (NRA)- en su casa. Moore pregunta a Heston por qué la NRA organiza eventos en ciudades donde se ha vivido un episodio reciente de violencia. La pregunta es legítima, pero a Heston, de 78 años y visiblemente débil, le cuesta mucho contestar. Unos meses más tarde abandonó la asociación diciendo que padecía de alzheimer. La entrevista sienta muy bien al documental, sobre todo cuando Heston sugiere que la diversidad racial de EE.UU es la culpable de la cultura violenta del país. Sin embargo, urge preguntarse si es justo hacer emboscadas así a la gente, si el fin realmente justifica los medios: **G) ¿Expone o humilla a algún personaje? ¿cómo lo justifica?**

El concepto de justicia es clave en estos procesos, pero también es muy subjetivo y, como dice Nichols, depende del cineasta. Hay una serie de factores a tener en cuenta en el caso de Heston y Moore.

¹⁵ “Verdades sinceras: documentalistas hablan de los obstáculos éticos de su trabajo”.

Lo primero que podríamos juzgar es quién es Charlton Heston. Generalmente, entendemos que debería haber una ambición de proteger a los sujetos de posibles consecuencias o daños colaterales que puedan surgir de la película. Sin embargo, esta ambición es frágil: “la actitud protectora solía perderse cuando los cineastas [del informe] consideraban que un acto cometido por el sujeto era éticamente repugnante, a menudo entendiendo que su trabajo consiste en exponer crímenes” (Aufderheide et al., 2009: 9). Es decir, existe una flexibilidad a la hora de tratar con personas que el autor considera éticamente reprobables. Una solución común es el consentimiento informado: informar a la gente de las posibles consecuencias de aparecer en la película y de cómo serán mostrados, en ocasiones incluso invitándolos a tomar parte activa en la creación.

Sin embargo, también aquí el informe incluye excepciones: por un lado los famosos, que suelen ser “agresivos y poderosos a la hora de controlar su imagen” (Aufderheide et al., 2009: 10). Por otro lado, señalan que “cuando los cineastas no empatizaban, no entendían o no estaban de acuerdo con las preocupaciones del sujeto, o cuando pensaban que el sujeto tenía más poder que ellos, lo revocaban [el derecho a decidir sobre su papel]” (Aufderheide et al., 2009: 11). Esta reflexión es muy importante, porque implica que hay dos tipos de sujetos: sujetos con los que se está de acuerdo y sujetos con los que no; siendo, por supuesto, el criterio del documentalista el que define quién es quién.

Heston era (y es) uno de los actores más importantes de la historia del cine y, en ese momento, dirigía una institución muy influyente en la sociedad estadounidense. Por tanto, siguiendo la lógica hasta aquí, Heston no tiene capacidad de decidir sobre lo que ocurre en la peli de Moore porque es famoso y porque Moore no está de acuerdo con lo que piensa.

Pero la cuestión planteada en el informe sobre cuando tienen “más poder” que el documentalista es interesante. En muchos sentidos la respuesta evidente es que sí: Charlton Heston era una figura poderosa tanto por su biografía como por su posición en la NRA; pero nada de esto quita que al final fuera un anciano senil que, quizá, no tenía muy claro lo que estaba ocurriendo a su alrededor. Merece la pena recordar que estamos hablando del también extremadamente famoso Michael Moore. En un artículo sobre la jubilación de Heston al frente de la NRA, se le describe así: “tiene 78 años, es frágil, sufre de los síntomas del alzheimer y no ha hecho una película decente en décadas, a no ser que cuentes la lamentable

imagen poco-educada, antipática y de idiota defensivo que dio en la película ganadora del Oscar, ‘Bowling for Columbine’” (Morford, 2003). Esa cita, del medio *SFGate*¹⁶, puede ser exagerada (y exageradamente cruel), pero nos sugiere que quizá esa relación de poder descrita no sea tan evidente. Esta relación será una cuestión importante a analizar: **H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles o buenos/malos?**

En algunos casos esto va más allá “algunos cineastas reconocen que ocasionalmente recurrían a la mala fe y al engaño directo, tanto con sujetos como con gente que les impedía llegar a esos sujetos. En ambos casos, utilizaban el engaño para conseguir que alguien que tuviera el poder para impedir el proyecto lo hiciera y lo veían como algo totalmente ético por un argumento de el-fín-justifica-los-medios. Admitían no decir toda la verdad o disimular sus motivaciones o la ‘ideología verdadera’ de la película para tener acceso a una persona o ‘conseguir la escena que quieres conseguir’” (Aufderheide et al., 2009: 14). **I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?**¹⁷

De nuevo, un ejemplo extremo para revisar esto: Sacha Baron Cohen graba el programa *Who is America* en 2018. Explica sus intenciones en una entrevista: “[cuando llegó Trump a la casa blanca] presentó la llamada ‘prohibición de musulmanes’¹⁸ [...] yo me quedé diciendo ‘vale, tengo que hacer algo con esto’” (Baron Cohen, 2019: 10’:20”). Baron Cohen parte de una intención muy clara de tomar acción en lo que Nichols llama la “realidad social” o el “mundo histórico”. El cómico se disfrazó de una serie de personajes y se puso en contacto con (generalmente) personajes públicos. Entrevista a estas personas y, gracias al personaje, les pone en situaciones humillantes y reveladoras. En uno de los casos más sonados se disfrazó de un exagente del Mossad para enseñar “técnicas antiterroristas” a un político republicano llamado Jason Spencer. Pensando que estaba en un programa de entrenamiento real y animado por Baron Cohen disfrazado; Spencer practicó una técnica para fingir que era un turista chino (entre otras, se estira los ojos) y hacer fotos debajo del burka a mujeres. Después, grita la

¹⁶ SFGate es una página web del prestigioso San Francisco Chronicle, un diario reconocido que publica desde 1865. Destaco esto porque es importante, dadas las características de la cita, enfatizar que no se trata de un medio cualquiera o un blog particular.

¹⁷ Respecto a esta pregunta, se refiere a si se utiliza de forma explícita en el documental, como el ejemplo de Baron Cohen, a no ser que se sepa por otro medio que ha habido un engaño detrás de las cámaras.

¹⁸ En inglés *muslim ban*, oficialmente: *Protecting the Nation from Foreign Terrorist Entry into the United States* o orden ejecutiva 13769.

palabra *nigger* -extremadamente ofensiva- varias veces para llamar la atención. Finalmente, Baron Cohen le convenció para que se bajara los pantalones y le persiguiera -con la idea de amenazar a terroristas islámicos de volverse homosexuales. Al estrenarse el programa, Spencer se vio obligado a dimitir de su puesto en la casa de representantes del estado de Georgia (Respers France, 2018). Esto es importante ya que marca una primera distinción entre lo que el documental cuenta y lo que provoca en la sociedad: **J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?**

La justificación de Baron Cohen para el engaño sigue la lógica que hemos visto hasta ahora: “este tío, Jason Spencer, su mayor reclamo hasta ahora había sido amenazar a una miembro negra del congreso con terminar ahogada en una ciénaga. Así que no era especialmente buen tío” (Baron Cohen, 2019: 14’00”). De nuevo, como ha hecho cosas éticamente reprobables, se puede hacer trampas con él. Más allá de esto, merece la pena tener en cuenta una cosa: Baron Cohen sugiere o empuja ligeramente a que se produzcan estas situaciones, pero no les obliga. Personas con otras aspiraciones morales, seguramente, no se habrían comportado así -por mucho que se lo pidiera un agente del mossad. Por eso lo que hace el británico es documental, Baron Cohen está exponiendo hasta dónde está dispuesta a llegar esta gente y, una vez expuestos, el público tiene que tomar una decisión de qué hacer con ellos. De nuevo, depende de cada creador y de cada persona que conforma la audiencia determinar si esto es adecuado o no.

Así, pasamos a la segunda relación clave con las personas: la audiencia.

3.2.3. ¿Cuáles son las intenciones y funciones del documental?

“La ficción puede estar satisfecha con suspender la incredulidad (que aceptes su mundo como plausible), pero la no-ficción quiere dar credibilidad (que aceptes su mundo como real). Esto es lo que alinea el documental con la tradición retórica, en la que la elocuencia sirve un propósito tanto social como estético. No sólo nos aporta placer, también nos aporta dirección. Este es el atractivo y el poder del documental” (Nichols, 2001: 2). Esta idea nos lleva a una de las preguntas más importantes: **K) ¿Tiene una intención expositiva/apelativa o de entretenimiento? .**

El documental, como hemos visto, mantiene una relación delicada con las personas que retrata. Pero mantiene una relación igualmente delicada con todos los que lo vemos: participa de la realidad social y nos aporta perspectivas que pueden modificar la nuestra. Podríamos discutir que también el cine de ficción -por aquello de que construimos la realidad utilizando la ficción- interviene en nuestras perspectivas, sin embargo, el documental tiene una particular relación con el mundo al que representa.

Según Nichols (2001: 2-3) funciona de tres maneras:

- La documentación de la realidad: ya se ha discutido, la imagen y el movimiento aportan una credibilidad especial que le da una capacidad de índice a la imagen. Por supuesto, esto es una ilusión en tanto que la selección de imágenes y su tratamiento posterior las hacen particularmente manipulables. Más allá de lo que dice Nichols, la democratización y el vertiginoso avance tecnológico de los efectos especiales hace que esto sea todavía más importante. La edición y selección son también centrales en que nos acercan, no sólo a nuevos lugares del mundo, sino a nuevas visiones de él, aportadas por la mirada del creador y su trabajo con objetivo y material.

En el documento *Honest Truths* citado antes (2009: 15) se explica la relación con el público como una relación profesional donde existe: “una obligación ética de aportar historias precisas y sinceras”. Dicho esto, más adelante el documento explica que estos mismos documentalistas: “aceptaron una manipulación significativa de la situación de grabación sin considerarlo como una traición a las expectativas de la audiencia. Sabían perfectamente que sus selecciones de ángulos, planos y personajes eran personales y subjetivos (el punto de vista ‘POV’ se referenció repetidamente como algo deseable en el documental)”. Esto último es interesante porque sugiere que la prioridad del documental es acercarse cuanto más a la ‘verdad’, pero siempre una verdad intencionalmente particular. El documentalista es muy sincero, pero sobre todo consigo mismo.

Una cuestión relevante también en este sentido es el origen de las imágenes que aparecen, ya que el material de archivo es un recurso recurrente de los documentales y se utiliza a menudo como una parte sustancial de la voz del autor. De nuevo, hay debate: “Algunos cineastas insistían en que sólo debían utilizarse imágenes

estrictamente precisas¹⁹ [...] pero otros estaban cómodos utilizando ‘cosas que evoquen el sentimiento del lugar o la persona o el tema’” (Aufderheide et al., 2009: 19). Curiosamente, el texto cita a un autor que dice que manipular el significado de estas imágenes es una cosa horrible “periodísticamente”, asociando el uso correcto del archivo con el periodismo. Por tanto, de cara al análisis preguntamos: **L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿con qué intención?**

- La representación de otros: de forma similar a la idea de la democracia representativa, el documentalista representa los intereses de otros, actuando de portavoz de alguna manera. Es portavoz del público -o parte de él-, a veces de sus sujetos y también, si la hay, portavoz de la institución que lo financia o representa. La naturaleza de la institución y sus intenciones determinarán en parte la actividad y los códigos éticos de los que participa el documentalista. Por tanto es importante preguntar: **M) ¿A quién representa la voz del documental?.**

Es decir, una institución periodística cuyo nombre se asocie al documental exigirá estándares periodísticos en su realización. Por otro lado, si un documentalista está trabajando para un departamento más vinculado al entretenimiento, es probable que su trabajo no esté tan sujeto a estándares éticos y que se busquen otras direcciones.

Por esto mismo, también es posible que reciba presión para priorizar la rapidez o el morbo; presiones que además comprometen las características del documental discutidas hasta aquí para mezclarlas con otros géneros (Aufderheide et al., 2009: 3). Esto es una cuestión existencial para el documental, hasta el punto que Nichols lo considera como uno de los pocos factores que permiten definirlo: “los documentales son lo que hacen las instituciones y las organizaciones que los producen” (Nichols, 2001: 22). Por esta razón, si queremos entender si se trata de una pieza con carácter periodístico, debemos preguntar: **N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?**

¹⁹ “Precisely accurate” es un poco difícil de traducir ya que literalmente significa “precisamente preciso”. Se refiere a que son reales y representan exactamente a los que se refieren

El enésimo ejemplo radical llega con otro clásico, *El triunfo de la voluntad* (1935) dirigido por Leni Riefenstahl. Hitler pidió personalmente a la directora que hiciera una película del mitin anual del partido nazi, que fue especialmente multitudinario en su edición de de 1934, en Nuremberg. La directora, que en el pasado había tenido problemas con Goebbels, aceptó a cambio de plena libertad artística (Barnouw, 1983: 103). El resultado fue un documental propagandístico sin igual en el que Hitler desciende de las nubes y se hace con la ciudad en un imponente evento. Todo el proyecto fue financiado por el gobierno, con una infraestructura enorme puesta a disposición de Riefenstahl para su película. Las instituciones son un ente indispensable en la comprensión de películas de este tipo, que funcionan como herramientas propagandísticas con gran efectividad.

Por supuesto, la propaganda no tiene por qué tener una connotación negativa: es parte de todos los movimientos e ideologías, no sólo de las autoritarias. Esto es una cuestión mucho más amplia y compleja de lo que se puede abordar aquí. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el documental es un producto representativo de la gente y de las instituciones. Detrás del documental hay ideas que quieren ser oídas, ideas de todo tipo. Aparte, hay una voz subjetiva que las fórmula utilizando el lenguaje audiovisual, que es una herramienta publicitaria extraordinaria. Por tanto, debemos preguntar **O) ¿Tiene una dimensión propagandística?**. Con esto pasamos a la tercera relación.

- Argumentan por los que representan: “En este sentido los documentales no se ponen simplemente en el lugar del otro, representandolos de una forma que ellos no pueden, sino que activamente crean un caso²⁰ y lo argumentan; exponen la naturaleza del tema para ganarse el consentimiento o influenciar una opinión” (Nichols, 2001: 4). Nichols compara esta labor con la de un abogado, yendo a la cuestión de forma profunda para convencer de su visión. El documentalista se enfrenta a la cuestión y la intenta resolver, a menudo con temas o perspectivas que no habían visto antes la luz. Esta es una actitud clave en su relación al periodismo, así que debemos preguntar:

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

²⁰ En inglés “make a case” se refiere a plantear una defensa en el sentido jurídico, también en sentido figurativo significa plantear una solución a un problema en términos generales.

Siguiendo la idea del abogado, hay un ejemplo muy evidente: *The Thin Blue Line* (1988) es un documental dirigido por Erol Morris. La película explica, a base de entrevistas e imágenes de eventos reconstruidas, la historia de un crimen polémico que llevó a un hombre a enfrentarse a la pena de muerte por, supuestamente, haber matado a un policía. La película presenta una gran cantidad de entrevistas que, poco a poco, hacen que el espectador entienda que el acusado (que llevaba en la cárcel desde 1976) era inocente. Uno de los testigos era el asesino real, que en una entrevista final sugiere su culpabilidad. Antes de eso, la película revisa todas las versiones de lo ocurrido, llegando a explorar la infancia del asesino real y los eventos traumáticos que pudieron llevar a su conducta violenta. El documental argumenta, aunque empieza de forma muy sutil, por todos los medios y todos los ángulos, las circunstancias que llevaron al crimen y, gracias a la película, cambió drásticamente la opinión pública del caso. Después de doce años en la cárcel, al poco de estrenarse el documental, el hombre fue liberado. Los medios citan la película como la principal razón (Martin, 2011).

Preguntas Punto 2:

- F) ¿La película construye personajes redondos?
- G) ¿Expone o humilla algún personaje?
- H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?
- I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?
- J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?
- K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?
- L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?
- M) ¿A quién representa la voz del documental?
- N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?
- O) ¿Tiene una dimensión propagandística?
- P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

3.3. Periodismo y documental

3.3.1. El periodismo y sus reglas.

En este punto se revisa el concepto de periodismo, sus géneros tradicionales y los deberes éticos que regulan su práctica. De nuevo, revisamos el diccionario como punto de partida:

Periodismo: 1. m. Actividad profesional que consiste en la obtención, tratamiento, interpretación y difusión de informaciones a través de cualquier medio escrito, oral, visual o gráfico (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Periodista: Persona que té per professió fer reportatges, entrevistes, etc., en algun dels mitjans de comunicació (Institut d'Estudis Catalans, s.f).

Si existe una diferencia importante entre el género de cine documental y concepto del periodismo es la facilidad a la hora de definirlos. Ambas definiciones suenan precisas, si bien se acercan desde sitios distintos (y son palabras diferentes²¹). También cabe destacar la inclusión de los formatos “escrito, oral, visual o gráfico” en la definición de la RAE. De momento no hace falta dividirlos, pues los géneros -tal como se plantean a continuación- se aplican a todos.

El periodismo es un concepto muy amplio que abarca una variedad de géneros, estos tienen en común el objetivo de poner información a la disposición del público. Los géneros se pueden clasificar según una variedad de criterios, pero para este trabajo se utilizará la popular clasificación de Erick Torrico en sus *Apuntes Teórico-Técnicos* (1993: 158-159). Define tres grandes géneros: el informativo, el de opinión y el interpretativo.

Del informativo destacamos la noticia, la crónica, la entrevista y el reportaje, por su pertinencia al caso. La noticia se considera el ejercicio básico del periodismo: una pieza informativa sencilla que soluciona las cuestiones básicas sobre un suceso. Estas cuestiones se suelen sintetizar en las 5Ws, del inglés: *what*, *who*, *where*, *why* y *when*; se suele añadir la sexta, *how*. Unas directrices de información necesaria que se podrían remontar a las “siete circunstancias” de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles (Sloan, 2010). Por ser esenciales en cualquier texto que pretenda informar, preguntamos: **Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?** Por otro lado también es importante recordar que el ejercicio de la noticia consiste en

²¹ Utilizo “Periodismo” con la RAE y “Periodista” con el IEC porque “periodisme” está definido como lo que hacen los periodistas. Curiosamente, con la RAE pasa lo contrario.

gran medida en priorizar información: por un lado seleccionando qué incluir y, por otro, poniéndolo en orden, no cronológico, sino según su importancia -lo que generalmente se conoce como la pirámide invertida. Este es el punto de divergencia con la crónica, que precisamente se articula a través del orden temporal a la hora de describir un suceso, se trata ya de un género con una mayor libertad expresiva, que según el autor y el medio será explotada en mayor o menor medida. La entrevista comparte la autoría con un sujeto, que mediante algún tipo de relación dialéctica, aporta información al periodista. Finalmente, el reportaje es un género con menos restricciones de espacio y estilísticas, que se sirve de las anteriores para ofrecer una pieza informativa completa sobre un tema. Las entrevistas cobran un significado especial, pues permiten la expresión de distintas voces sobre un tema, sobre todo si es conflictivo. Todos los subgéneros informativos tienen una especial relación con la actualidad, sobre todo la noticia, que tiene gran parte de su valor en lo pronto que pueda ser publicada. Esto ocurre porque la noticia vive de la información nueva y prioriza hacernos llegar detalles importantes que todavía no conocemos y que todavía están evolucionando. Los otros subgéneros pueden tener un valor informativo que no dependa tanto de la actualidad y puedan funcionar de forma más anecdótica, es también un factor a ver en el análisis:

R) ¿Tiene valor por su actualidad? ¿es información nueva?

Los géneros de opinión no buscan esa diversidad de voces, sino la articulación de la subjetividad del autor sobre una cuestión: las críticas culturales, los editoriales o las columnas entrarían dentro de esta distinción; con los ensayos funcionando como su expresión más extensa.

Finalmente, los géneros interpretativos funcionan como una combinación de las anteriores, informando y analizando para finalmente aportar opiniones personales.

La enorme relevancia de la actividad periodística en la sociedad, que funciona a través de todo estos géneros, ha llevado esta actividad al práctico monopolio de la información: “[el periodismo] se acrisoló como el principal agente promotor de contenidos en los flujos informativos que conforman la sociedad moderna” explica Javier Galan-Gamero (2015: 155) en un texto en el que explica cómo llegó a considerarse “el cuarto poder” a partir del siglo XVIII. Galan-Gamero critica que recientemente la profesión se encuentra en una crisis y, entre otras soluciones, propone una vuelta a las buenas prácticas y códigos deontológicos que

lo llevaron a la cima.

Estos códigos, que se han mencionado brevemente en el punto 2.2, funcionan como pautas -aunque también tienen validez legal- para la buena praxis periodística, considerando el papel fundamental del campo en una sociedad democrática funcional. En Cataluña, el Col·legi de Periodistes de Catalunya²² son los encargados de redactar el código deontológico. El último *Codi deontològic: declaració de principis de la professió periodística a Catalunya* data de noviembre de 2016. Incluye doce criterios sencillos:

1. Informar de manera cuidadosa y precisa.
2. Evitar perjuicios por informaciones sin suficiente fundamento.
3. Rectificar las informaciones incorrectas.
4. Utilizar métodos lícitos y dignos para obtener información.
5. Citar las fuentes y preservar el secreto profesional.
6. Conciliar los derechos individuales con el derecho del público a saber.
7. Evitar el conflicto de intereses.
8. No utilizar en provecho propio informaciones privilegiadas.
9. Respetar el derecho a la privacidad.
10. Salvaguardar la presunción de inocencia.
11. Proteger los derechos de los menores.
12. Respetar la dignidad de las personas y su integridad física y moral.

Extraído del *Codi deontològic: declaració de principis de la professió periodística a Catalunya* (Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2016).

La Constitución Española garantiza el ejercicio libre del periodismo a través del artículo 20, que regula la libertad de información y expresión. Concretamente, es la libertad de información la que se aplica al periodismo, al definirse como “la comunicación de hechos mediante cualquier medio de difusión general” (Perales, 2003).

La libertad de información tiene un límite importante en lo que vincula el periodismo a la realidad. Debe ser veraz: “El precepto constitucional exige la veracidad en el caso de la información, lo cual se ha interpretado como necesidad de veracidad subjetiva, es decir que el

²² Suelen ser bastante similares los códigos, pero se utiliza el catalán por ser el más pertinente a la situación.

informante haya actuado con diligencia, haya contrastado la información de forma adecuada a las características de la noticia y a los medios disponibles” (Perales, 2003). La constitución soluciona así las cuestiones vinculadas a la abstracción y la subjetividad discutidas en el punto 1.4: permite la opinión y cualquier tipo de información siempre que sea argumentada y contrastada. Por tanto, debemos preguntarnos también del documental: **S) ¿Es veraz? ¿muestra de dónde salen las ideas y la información que se exponen?**

Aparte de la norma pública que representan los colegios y la legislación, es muy común que los medios de comunicación elaboren un libro de estilo propio: una serie de pautas sobre cuestiones estilísticas, de formato y/o éticas. Estas pueden detallar otras pautas morales o estilísticas más específicas. Además de esto, los géneros tradicionales a menudo son quebrantados en nombre de ambiciones más experimentales o estéticas.

3.3.2. La narrativa en el periodismo

Como hemos visto, en el contexto periodístico se habla esencialmente de información, mientras que el documental discute las historias. “Como se asocia lo narrativo a lo ficticio (por lo tanto a la mentira, a lo inventado) el mundo del periodismo siempre ha rechazado todo lo que se relacione con lo narrativo (que suena a cuento, relato)” (Gordillo, anexo).

Sin embargo, el periodismo también ha jugado con las fronteras borrosas que ofrecen la narrativa y los recursos de ficción, a menudo de forma muy similar al documental. Eso nos lleva al periodismo narrativo²³.

A pesar de que estaba en contra de los manifiestos, Tom Wolfe publicó un texto en 1973 que funcionó precisamente así. En *The New Journalism* describe como él y una oleada de periodistas, sobre todo cronistas, han revolucionado simultáneamente el mundo periodístico y el de la literatura: “este descubrimiento, modesto al principio, humilde incluso, se podría decir diferencial, era que quizá sería posible escribir periodismo que se leyera... como una novela” (Wolfe, 1973: 9). La explosión cultural de los años ‘60 en Estados Unidos hizo que la realidad

²³Abierta y explícitamente narrativo, Inmaculada Gordillo (ver anexo) argumenta que todos los textos periodísticos tienen una dimensión narrativa.

tuviera un atractivo a la altura de la ficción, así que utilizar las herramientas de esta última se convirtió en una forma de crear un periodismo más detallado y emocional, heredero directo del realismo. Wolfe lo caracteriza con cuatro *aparatos*:

- La construcción escena-por-escena: una ausencia de narrativa histórica, deja lugar a que sean los cambios de escena los que mueven la historia.
- Diálogo realista: por un lado, por su capacidad de involucrar al lector y, por otro, porque “establece y define al personaje de forma más rápida y efectiva que cualquier otra herramienta” (Wolfe, 1973: 31). Wolfe habla de cómo Dickens te engaña, haciéndote pensar que ha hecho una descripción detallada de la apariencia de un personaje, cuando realmente sólo ha dado dos detalles y ha dejado que tu mente fluya con su manera de hablar.
- Uso del punto de vista en tercera persona: más allá de la voz del narrador, el autor utiliza la perspectiva de distintos personajes. Así da la sensación al lector de estar en la mente del personaje. Consigue esto a través de entrevistas detalladas y, en algunos casos, incluso utilizando su manera de hablar.
- Documentación simbólica: se fija en detalles propios como manías, tics, rutinas y, sobre todo, ropa y posesiones. Se hace para entender implicaciones, sobre todo relacionados al *estatus* -da la sensación de que Wolfe evita referirse directamente al concepto de clase social.

Wolfe piensa con la mentalidad de llevar más allá el realismo, un movimiento literario que idoliza -llegando a criticar el realismo mágico (*neofabulismo*, en sus palabras) de Borges, Hesse o García Márquez (1973: 41). Entiende que el realismo es una ventana al mundo real que, por tanto implica más al lector. El autor realista tiene que “patear”²⁴ como un periodista, informarse, así que el periodismo es el siguiente paso lógico: “y todo el rato, más allá de las cuestiones técnicas, tiene una ventaja tan obvia, tan propia, que uno casi se olvida del poder que tiene: el simple hecho de que el lector sabe que todo esto *realmente ha ocurrido*”. Con esto volvemos de nuevo al 1.4, con el ente ideal de Valls y su “relación especial” con la realidad.

²⁴ *Legwork* dice Wolfe.

Parte de su admiración con el realismo la vincula al uso de las emociones en el género, que considera más logradas que en cualquier otro (Wolfe, 1973: 34-35). ¿Pero cómo afecta la emoción -algo tan profundamente subjetivo- a la idea de veracidad y rigor del periodismo? Lo explica Stephen Ward, experto en ética periodística:

“La decisión no está entre ejercer un periodismo distanciado y que te importe, periodismo emocional. En el periodismo, deben converger. Las emociones significan motivación para el periodista y animan la conexión del público. Las profundas emociones provocadas por la tragedia pueden motivar al periodista a investigar en mayor profundidad en el tema²⁵. Los relatos que informan de las dificultades y la fragilidad emocional de las víctimas llaman la atención del mundo y piden ayuda.

Pese a esto, las emociones que motivan a los reporteros deben ser probadas y canalizadas por un deseo objetivo -el deseo de verificar, de basar historias en los datos, conocimiento experto, perspectivas variadas y contexto histórico. [...] El periodismo basado sólo en la emoción puede ser incorrecto o manipulable. El periodismo basado sólo en el estudio de la neutralidad, no sólo es una actitud inhumana: no está contando la historia completa” (Ward, 2010).

Por tanto entendemos que la emoción puede, y a veces debe, ser parte del periodismo, incluso contribuyendo así a su veracidad. Por eso será una pregunta importante: **T) ¿Hay un uso de las emociones?**.

Wolfe dedica su ensayo en gran parte a justificar su trabajo -y el de sus contemporáneos- como un género literario a tener en cuenta, no insiste tanto en que sea un gran avance para el periodismo. Pero sí destaca el trabajo de campo y la capacidad de abordar cualquier tema -menos quizá el científico (1973: 39).

El nuevo periodismo termina en los años ‘70 (Cuartero, 2017), con autores como Wolfe -pese a su apasionada defensa del *New Journalism*- pasándose a la ficción. Sin embargo dejó un legado importante en el periodismo narrativo posterior y actual, así como en corrientes periodísticas como el *Slow Journalism*: un periodismo que se caracteriza por reportajes de larga duración y formato largo, con un extenso trabajo de fuentes y una estructura generalmente narrativa (Le Masurier, 2015).

²⁵ *The story* dice Ward, no lo traduzco literalmente porque quizá suene excesivo en castellano, pero hay una implicación narrativa evidente. Después uso “relato” y, finalmente “historia” en un contexto donde suena menos ambiguo.

Respecto a esta estructura narrativa, recuperamos las definiciones de Cassetti y Di Chio: “concatenación de situaciones, donde tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Cassetti y Di Chio, 1991: 172). **U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Cassetti y Di Chio?**

A pesar de la conexión narrativa y del elemento periodístico -y de que se hacían documentales cuarenta años antes que el *New Journalism*- Wolfe no habla del género documental. Sí habla, sin embargo, del cine (1973: 48-49). De los cuatro aparatos destacados antes, señala que la construcción por escenas y el diálogo realista funcionan mejor en el cine: aparecen sin necesidad de descripción externa. Los otros dos, dice, requieren de demasiada manipulación artificiosa en el cine: la perspectiva en tercera persona y la observación de elementos simbólicos.

Más allá de la opinión de Wolfe, la tercera persona sí suele utilizarse con recursos cinematográficos como el *travelling* que sigue al sujeto poniendo al espectador en sus pies. Sí es cierto que no podemos saber sus pensamientos de forma explícita como en la literatura, pero el documental resuelve esto de la misma manera que el periodismo narrativo escrito: con la entrevista.

En cuanto a la cuestión simbólica del estatus, dice que en el cine se resuelve, pero de forma demasiado laboriosa: o bien a través del diálogo o exagerando los elementos. Por supuesto, esta segunda no se aplica al documental, que recoge los elementos reales: en la escena discutida sobre Heston, por ejemplo, vemos a Moore subiendo a su salón y nos queda claro que es una casa enorme, quizá en ficción se exageraría para representar el estatus, pero aquí la casa es la que es.

El uso de la fotografía permite, además, guiar al espectador a estos elementos para enfatizarlos, de forma similar a como se haría en la literatura. Finalmente, el cine tiene un elemento clave que también puede utilizarse de forma simbólica, tanto para el estatus como para la emoción discutida antes: la música. **V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?**

Con esto pasamos a la cuestión final.

3.3.3. ¿Se puede considerar periodismo al documental?

Morgan Neville ganó el Oscar a mejor documental en 2014 con *20 Feet From Stardom*. Unos meses más tarde, en una sesión de preguntas y respuestas para Sundance, se refirió a este debate: “muy a menudo, cuando la gente habla del cine y del cine documental, hablan de ello como si fueras ‘artista’ y a mí términos como ese me hacen sentir incómodo. Yo en el fondo me siento periodista y son ese tipo de cualidades... Yo contrato a muchos chavales de colegios de cine y llegan con ese enfoque, que es como ‘¿cuál es tu visión? ¿qué quieres contar?’ y yo siento que el cine documental tiene mucho más que ver con escuchar: ‘¿qué quieres oír?’. No hagas preguntas en las que ya conoces la respuesta, nunca. Así que yo pienso que ese es el proceso: la gente tiene que dejar de pensar tanto como cineastas y pensar más como periodistas” (Neville, 2015).

Esta cita, y el resto del material discutido hasta ahora, sugiere que hay un eje con el periodismo y el cine de ficción en los extremos. El documental parece moverse en ese eje, quizá sin una posición fija.

Desde el punto de vista periodístico, existe el género del reportaje audiovisual que se acerca al documental desde ese lado y -de nuevo- la frontera es borrosa: “¿Dónde termina el reportaje y empieza el documental? No es fácil decirlo. El documental tiene una referencia más remota a la actualidad que el reportaje. El documental tiene mayor ambición narrativa que el reportaje y se acerca más a la ficción. Pero a veces pierde la concentración narrativa del reportaje y tiene planteamientos más generales que concretos. En ocasiones el documental, como su nombre indica, documenta la realidad a través de visiones supuestamente neutras del mundo, pero otras veces lo que predomina es la voz subjetiva del auto (Díaz Arias, 2013)”. De nuevo, vemos que pueden ser muy similares, pero se encuentran a distintas longitudes del eje, participando más o menos de la dimensión periodística o del cine.

La creatividad, o la prioridad de la creatividad parece ser determinante: “sí es importante entender que, y aquí la diferencia con el reportaje audiovisual, es que el documental pone tanto énfasis en cómo se dice como en qué se dice. En el campo estrictamente periodístico está el reportaje. El reportaje tiene una intención de ir ‘más al grano’. Sin embargo, el documental hace trabajar más al espectador: todo es cuestión de cómo lo articules tú, de las decisiones que tomas en el montaje” (Cabeza, anexo).

Otros señalan diferencias más tajantes: “El documental puede ser totalmente subjetivo y emplear recursos artísticos, llegando a ser ficticio pese a utilizar elementos, personas y hechos reales” (Helfer, 2016).

En este caso gana relevancia el “puede ser” porque el documental puede ser muchas cosas.

Entendemos que el documental no es una noticia, pero se acerca al periodismo -o al cine- a través de otros géneros (o subgéneros). El periodismo, como se ha visto, es un concepto amplio, pero el cine documental también. Por eso hace falta acudir a la tipología. La distinción más reconocida son los modos, descritos por Bill Nichols (2001: 99-138)²⁶:

- Poético (2001: 102-105): con ambiciones artísticas y experimentales y generalmente sin una estructura narrativa muy definida. La información pasa a segundo lugar, se priorizan cuestiones estética e ideas más abstractas. El documental poético está muy vinculado a las vanguardias, con películas como *Berlín, Sinfonía de una Ciudad* (1927) o *Listen to Britain* (1941) como ejemplos tempranos.
- Expositivo (2001: 105-109): Da gran importancia a la cualidad argumentativa del documental. La expresión verbal guía la pieza, con los datos y la argumentación destacando por encima de cualidades estéticas. En esta línea, generalmente los temas son sociales o políticos. Generalmente, cuando la gente piensa en documentales se refieren al modo expositivo. El mencionado *The Thin Blue Line* (1978), *Manufacturing consent* (1992) o *Inside Job* (2010) serían ejemplos muy evidentes.
- Observacional (2001: 109-115): La idea consiste en filmar como si la cámara no estuviera, simplemente siguiendo los pasos cotidianos de los sujetos. El espectador vive lo que ocurre como un personaje más, con la mínima intervención del cineasta. El género de cine directo o *cinema vérité* funciona en gran medida con esta lógica. Se podrían destacar *Don't Look Back* (1967), *Être et Avoir* (2002) o *La vida loca* (2008).
- Participativo (2001: 115-124): al contrario del anterior, el documental participativo tiene al cineasta como uno de los personajes. El documentalista habla directamente, a veces preguntando y otras provocando, con los sujetos. Esta interacción es la que

²⁶ Nichols dedica un capítulo entero de *Introduction to Documentary* a esta clasificación. Para facilitar la consulta, se detallan las páginas que corresponden a cada modo.

mueve el documental. Destacan trabajos como *Shoah* (1985) o *Enron: The Smartest Guys in the Room* (2005).

- Reflexivo (2001: 125-130): en este caso la relación importante es entre documentalista y espectador. La pieza busca hacer reflexionar sobre el propio tema, llamando la atención al engaño, la artificialidad o cualquier otra barrera o proceso que se encuentre entre los dos. *El hombre de la cámara* (1927) o *No Lies* (1973) serían dos ejemplos muy distintos que buscan transmitir un mensaje de desconfianza crítica similar.
- Performativo (2001: 131-137): tiene al creador como protagonista y es desde su subjetividad que se articula la película. Gana relevancia la relación del creador con los otros. El trabajo de Michael Moore o *Nuit et brouillard* (1956) funcionan de esta manera.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Es una pregunta importante. Contestando a la pregunta de si los documentales pueden considerarse periodismo, Nichols contesta: “Sí. Y se han considerado así desde hace mucho tiempo, por lo menos desde los años ‘30. Aunque no siempre se hayan reconocido como tal. Pero no todos los documentales son periodísticos. Los documentales que se basan más en el reportaje y las pruebas suelen tirar hacia la narración -el modo expositivo- o al observacional combinado de alguna manera con el interactivo²⁷” (Nichols, anexo).

Nichols, por lo visto, da la razón a Morgan Neville, pero las opiniones varían. Generalmente, las opiniones en contra suelen argumentar que el documentalista es un artista, no un periodista y por tanto las responsabilidades -o el enfoque y el vocabulario que las rodea- puede variar. *Dangerous documentaries: Reducing Risk when Telling Truth to Power* (Aufderheide, 2015) redactado por Patricia Aufderheide, una de las autoras referenciadas en las cuestiones éticas del punto 2.2, recoge algunas de estas variaciones. El texto busca reducir riesgos en situaciones complejas para documentalistas, que a menudo se ven en situaciones comprometidas al tratar o criticar a grandes instituciones -un problema común para el periodista. El texto discute las conclusiones de 53 entrevistas con documentalistas, algunos se

²⁷ Curiosamente, Nichols utiliza la palabra interactivo, un término que se utilizaba anteriormente, pero que él mismo cambió por participativo.

identifican como periodistas y otros como cineastas. Entre otras diferencias, destacan las siguientes: los periodistas suelen definir las dificultades a la hora de informar, los cineastas encuentran dificultades para su visión estética; los periodistas suelen empezar con un tema y buscar gente relevante para entrevistar, los cineastas suelen buscar personas (que llaman personajes) y contar una historia partiendo de ellas; los cineastas -como consecuencia del anterior- suelen concebir relaciones a largo plazo con los sujetos y critican que a veces los periodistas funcionan demasiado rápido, alienando a los sujetos; por su relación cercana con los sujetos y las cuestiones estéticas, los periodistas critican que puede haber conflictos de intereses y faltas a la veracidad (Aufderheide, 2015).

Quizá la más importante es la discusión sobre las voces. El periodismo se suele centrar en el equilibrio, pero el cine documental a menudo argumenta la subjetividad y la representación de un grupo concreto de personas. El documental trabaja asumiendo una dimensión subjetiva y trasladando y compartiendo esa mirada: “El periodismo no manifiesta esa subjetividad de la misma forma, busca una amplitud de voces y tiende hacia una verdad objetiva hipotética. Por ejemplo, esta entrevista, en teoría, pertenece a una misma realidad, pero nosotros la vivimos de formas distintas - y así con todo. El periodismo se basa en intentar disimular esas diferencias y articular la información de forma bien argumentada”.

De nuevo, como el resto de debates mencionados, esto varía con el modo. Pero la pregunta es importante **X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?**.

Las fronteras borrosas son las que han definido el trabajo hasta este punto. La extraña diferencia entre realidad y ficción y lo que eso implica de cara a entender el complejo y variado mundo del cine documental. Esas fronteras continúan cuando intentamos buscar una relación con la labor periodística, en algunos sentidos muy parecida y en otros tan distinta.

Son esas fronteras borrosas y esas complicaciones las que hacen del documental un objeto de estudio tan interesante. En cierta manera, todas las preguntas hasta ahora han permitido observar las pequeñas diferencias en las que se mueve ese debate, generalmente con la misma respuesta: depende. Por eso debemos preguntarnos, caso por caso en el análisis:

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

Preguntas:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

S) ¿Es veraz?

T) ¿Hay un uso de las emociones?

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Cassetti y Di Chio?

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

W) ¿Qué modo documental utiliza?

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

4. Análisis - Preguntas

Sobre las películas a analizar:

Las hurdes, tierra sin pan (1933), *Los jóvenes del barrio* (1982), *Ni peones, ni patronos*, (1986), *El sol del membrillo* (1992), *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (2003), *Ciutat Morta* (2013), *Operación Palace* (2014), *Cien días de soledad* (2016), *Apuntes para una película de atracos* (2018), *Parchís: El documental* (2019).

No es fácil hacer una selección que abarque toda la historia del documental español. He buscado una selección realmente variada en cuanto a formato, género y temática. Por otro lado, esta selección me ha gustado porque abarca una -mejorable, pero aceptable- variedad de lugares: Cáceres (*Las Hurdes: Tierra sin pan*), Barcelona (*Los Jóvenes del Barrio* y *Ciutat Morta*), Huesca (*Ni peones, ni patronos*), Madrid (*El sol del membrillo*, *Apuntes para una película de atracos*) y Asturias (*Cien días de soledad*); entendiendo que *Operación Palace* y *Parchís: el documental* no tienen una relación con un lugar estricto -quizá con esto también esté engañándome a mí mismo porque no quiero añadir más a Barcelona y Madrid.

Las considero como ejemplos estatales porque su desarrollo se da, principalmente, en el estado español, no por la nacionalidad del director/a. Las películas, como veremos en el análisis, tienen muchas cosas en común. A veces de formas inesperadas: la narrativa une, por ejemplo, a *Parchís* y *Ni peones, ni patronos* por hablar de una historia pasada y, a la vez, contarnos una historia sobre el presente.

No todas las películas son documentales de forma muy evidente, *Operación Palace*, por ejemplo es una ficción contada por personas reales y *El sol del membrillo* (ganadora de varios premios de ficción) no muestra ninguna relación con la cámara, que es ignorada durante toda la película. Es precisamente por estas razones que las he incluido: el análisis necesita de piezas curiosas y que lleven las preguntas al límite, no que se comporten de forma predecible. También he intentado que hubiera una variedad en la fama: no hay un anarquista en Aragón que no conozca *Ni peones, ni patronos*, pero aparte de ese nicho concreto, no es una pieza de gran fama; algo similar a lo que seguramente ocurra con *Los jóvenes del barrio* y ambas tienen su público actual gracias a la disponibilidad de YouTube.

Al otro lado de la balanza está el clásico que representa *Las Hurdes: Tierra sin pan* que, de hecho, se referencia en todas las obras importantes sobre teoría documental que he citado en el marco teórico. La película de Buñuel sirve además para dar un gran salto temporal en la selección que -me pesa- tiene este como uno de sus puntos flojos: dos películas de los años ‘80, una de los ‘90 y otra de 2003. Las otras cinco van en rápida sucesión de 2013 a 2019. Hubiera sido interesante, quizá con una selección más grande o más sabia, repartir mejor los títulos. Sin embargo, las diferencias de género y tema de esta selección me han convencido a la hora de presentar un análisis realmente variado.

En orden cronológico, las dejo a continuación:

4.1 Las Hurdes: Tierra sin Pan (1933) - Luis Buñuel

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

Tierra sin pan es principalmente retórica, funcionando a través de la narración, que opina de forma regular y define el documental a través de sus palabras. Su carácter documental funciona mostrando imágenes poco vistas de un lugar que seguramente no había sido grabado antes. Por supuesto, escenas como la caída de la cabra están preparadas, así que es documental pero con la lógica de los noticiarios y documentales de viaje antiguos.

No tiene, a diferencia del resto de la obra de Buñuel, un carácter poético.

La narrativa no tiene gran importancia, más allá de la dinámica de viaje explorador: “atravesamos las hurdes...” o “nos adentramos en la casa”.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

“Vean algunas escenas que tomamos al azar de nuestro paseo” reza el narrador. Es generalmente como funciona la grabación, que pasa por la vida habitual de los hurdanos. La caída de la cabra es la gran excepción, ya que es evidente que ha sido disparada para la película.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

Imita a la realidad, de nuevo con la intención de mostrar la crudeza de la vida hurdana.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Ambas, pero esencialmente documenta y se declara como “reportaje” en la narración.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Esto es un caso curioso ya que, en principio, parece ser lo segundo. Sin embargo, la exageración insistente y satírica de la película marca una ruptura, casi como parodia de los documentales del momento -sobre todo los documentales de viaje que ensalzan de forma condescendiente a los locales, Buñuel directamente los insulta.

Preguntas Punto 2:**F) ¿La película construye personajes redondos?**

No, la película pasa rápidamente de un sujeto a otro.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

Humilla de forma contundente a los locales, que pinta como estúpidos que se infectan las heridas y mojan el pan en agua sucia “he aquí otro tipo de cretino”. Un personaje aparece temblando por el paludismo e incluso muestra un bebé muerto. Las críticas a Buñuel por esto continúan hoy en día.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Los locales son víctimas de su lamentable situación, pero también culpables como “cretinos”. Indirectamente, sugiere culpa a instituciones como la iglesia “los únicos edificios lujosos de la zona”.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No de forma evidente en la película, aunque es probable que los hurdanos no supiera de sus intenciones con la narración.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

La película fue enormemente ofensiva y se tomó así en la España del momento, llegando a ser censurada. Por supuesto, hay una crítica implícita por el abandono del lugar.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Expositiva, aunque algunos detalles se podrían entender como humor negro.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

No se utiliza material de archivo.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

Solamente al director (fue financiada por Ramón Acín, un amigo suyo que ganó la lotería), aunque parece estar pidiendo ayuda de una forma indirecta para los locales.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

No, es experimental en su enfoque y ofensiva si se entiende mal.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

Quizá desde el punto de vista de la denuncia.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Plantea muchos problemas que afligen a la población local, pero no ofrece soluciones²⁸.

Preguntas punto 3:**Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?**

La película habla sobre el malestar de los hurdanos, contemporáneo a la película, debido a la escasez de recursos -con esta oración parece evidente que sí.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Noticioso, funciona por su actualidad, con una información que mucha gente no conocía.

S) ¿Es veraz?

No, funciona en cierta medida gracias a la exageración.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

No especialmente, las expresiones son más bien neutrales. La excepción está en los “cretinos enanos degenerados” que muestran bastante alegría y la cara de la madre que ha perdido al niño. Este es quizá el único momento realmente intenso a nivel emocional.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Cassetti y Di Chio?

No del todo, sólo si entendemos la narración y su actitud viajera como nexo de los episodios que se muestran

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

²⁸ Tanto la versión francesa como la española incluyen una nota en los créditos finales explicando que es una situación con solución y que el gobierno del Frente Popular ha conseguido mejoras, pasando después a explicar el golpe de estado. Sin embargo, esos créditos -si entendemos que son contemporáneos a la guerra civil- no pertenecen a la versión original (1933) de la película, que se estrenó tres años antes de la guerra y del gobierno del frente popular. De acuerdo con las intenciones del análisis, las películas se consideran en el momento de su grabación y estreno.

La fotografía es esencialmente documental, mostrando información del paisaje y las condiciones. La música sólo gana relevancia en el citado momento de la muerte del bebé, aportando dramatismo y llamando la atención a la gravedad de la situación.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

El reflexivo, de hecho Nichols lo utiliza como ejemplo. *Tierra sin pan* llama la atención a la narración, como puede torcerse y cobrar papeles crueles inesperados. Como se ha mencionado en la pregunta E), la película funciona parodiando a películas etnográficas y su visión generalmente romántica. Esto es un duro golpe que anima a reflexionar sobre lo que vemos en pantalla.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

No, tenemos una única voz de un narrador que representa a la dirección, no sabemos, por ejemplo, lo que piensan los hurdanos o las autoridades acerca de la situación.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

Hay un valor de denuncia y presenta información seguramente desconocida, pero no. No es veraz, es más bien un experimento cinematográfico -no exento de valor social, pero sin una prioridad realmente informativa.

4.2. Los jóvenes del barrio (1982) - Albert Estival i M^a Lluïsa Roca

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes??

De nuevo, prevalece la documental, por sus imágenes sinceras de distintos ámbitos de la vida en Canyelles y la retórica por la voz común (la de los entrevistados), generalmente crítica del barrio. Tiene también una dimensión estética con la música como protagonista, pero no es tan relevante como las otras dos. De nuevo, la narrativa no tiene un gran papel en el trabajo.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Generalmente, ha ocurrido para el documental, aunque las imágenes cotidianas del barrio, el colegio o el centro recreativo son de testigo y relevantes para el documental.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

No hay muchos recursos de ficción, busca una representación real del barrio.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

De nuevo, hace ambas cosas. Al principio enumera una larga lista de datos sobre el barrio, pero el seguimiento de los personajes, sigue una cierta narrativa.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Busca la comprensión de la realidad del barrio, no innovar.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

No de una forma contundente, ya que se acerca a muchas personas del barrio. Sin embargo, algunos de ellos son recurrentes y aparecen en varios espacios y discutiendo una variedad de temas, permitiendo un cierto estatus de personaje.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

El documental trata la problemática de la droga, varios aparecen fumando porros y uno de los adolescentes (de la generación algo más mayor) aparece con dificultades visibles y hablando de haber pasado por la cárcel. Otra generación, que aparecen infra expuestos (oscuros) e irreconocibles, admiten consumir heroína cuando se lo pueden permitir.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

La falta de opciones laborales y de entretenimiento, así como el auge de la heroína, colocan a los personajes en una situación de víctimas en el relato.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No, por lo menos aparentemente.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

El documental es conocido, pero no tuvo consecuencias relevantes.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Más allá de que se puede disfrutar y tenga momentos cómicos, es especialmente expositivo.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

No se utiliza material de archivo.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

El vídeo nació del colectivo Video-nou, con intenciones sociales y reivindicativas. Más allá de esto, el documental realmente busca representar y dar voz a las personas de Canyelles.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Sí, aunque quizá no de cualquiera.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No habla de ideologías o movimientos políticos -más allá de la información sobre el voto al principio. Se centra en las problemáticas.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

El paro, la drogadicción, el fracaso escolar o los abusos policiales entre otros. Las soluciones llegan de la boca de los vecinos, con jóvenes pidiendo legalización o oportunidades laborales y de ocio más allá de la pobreza y la adicción.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

Los vecinos del barrio de Canyelles, especialmente los jóvenes, sufren una serie de problemas sociales en la actualidad (contemporánea). De nuevo, sí, aunque quizá faltaría un “¿por qué?”.
 R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Es actual a su estreno, pero quizá no sea noticioso según el público.

S) ¿Es veraz?

Sí, aporta información en datos y recoge testimonios más o menos vinculados a esa información.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

Sobre todo en el trato con la madre de un chico preso, pero no mucho más. Los jóvenes muestran una actitud generalmente alegre, aunque en ocasiones también rabia por razones laborales.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Cassetti y Di Chio?

Funciona sobre todo en una actualidad concreta, muestra personajes, pero el avance es sobre todo temático con los distintos asuntos que se discuten.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

La fotografía busca una imagen de la cotidianeidad propia del barrio, así como una exposición que a menudo va a juego con las entrevistas o la narración del principio. Hay detalles cómicos o artísticos como las niñas bailando o el partido de fútbol seguido del cartel de *prohibido jugar a la pelota*. También en cuestiones serias se utilizan planos como el que muestra a un joven liando un porro. Las imágenes de *travelling* siguiendo a un mismo chico por distintos rincones son el mayor elemento de conexión narrativa.

La música recibe un trato muy original, con el niño y la joven cantaores amenizando las imágenes del barrio. Enfatiza la cultura del sur de España, que en gran medida define a Canyelles. La canción de “heronía” aparece además para introducir el tema de la droga.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Varios, funciona a través de las voces de los jóvenes, a menudo críticas y además animados a cuestionar temas sociales y en este sentido tiene una cierta dimensión expositiva. El papel del trabajador social lo empuja en una dirección participativa, que seguramente sea la que prevalece.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Sí, con jóvenes contradiciéndose entre ellos y padres críticos tanto de la situación como de sus propios hijos. Sin embargo, no hay voces institucionales que expliquen, critiquen o justifiquen el estado del barrio.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

Sí, aunque quizá sea incompleto con las voces y tenga también voluntad estética, la ambición crítica de la película es seria y argumentada.

4.3. Ni peones, ni patronos (1986) - Hanneke Willemse

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

Gana relevancia de la retórica, con los personajes hablando de una filosofía y de cómo la llevaron a cabo, los créditos del principio lo explican desde esta perspectiva. La función

poética también es importante, centrándose en conceptos más abstractos como la soledad que han implicado los ideales de personajes como José o sobre el valor del trabajo.

La narrativa funciona a través de las historias de los entrevistados, que cuentan la historia completa de lo que ocurrió cincuenta años antes.

El valor documental no toca la historia que se cuenta, sino simplemente que viven personas que lo recuerdan y todavía creen en sus principios.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Ha ocurrido para el documental, aunque también aparecen imágenes cotidianas que seguramente guardan bastante relación con la realidad como los sujetos trabajando en el campo u organizando eventos contra la OTAN.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

No contiene elementos ficcionales, aunque el valor estético sí gana relevancia respecto al resto de trabajos vistos hasta ahora.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Cuenta una historia, aunque esta no ocurre en la actualidad, sino en la memoria de los entrevistados. También se entiende que documenta la actualidad de esas personas, aunque de forma más visual.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

El documental busca la comprensión de sus personajes, las lecciones de su pasado y su fidelidad a unos ciertos ideales. En ese sentido hay una cierta voluntad de convencimiento.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

Sí, aunque entrevista a varias personas, personajes como José o María se muestran en su realidad cotidiana y entendemos con cierta profundidad su pensamiento.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

La película se estrenó primero en espacios concretos. Admitir su afiliación y pensamiento anarquista -sobre todo en los años '80- representa un riesgo real para sus personajes. Una de las mujeres explica las torturas y vejaciones que sufrió. Sin embargo, hay personajes que eligieron no salir y, efectivamente, fueron cortados (Willemse, anexo).

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

A pesar de las dificultades, los personajes no muestran debilidad, son firmes y confiados con sus pensamientos y asumen los abusos que han sufrido: “si fuera joven de nuevo volvería a defender lo que defendí en su momento” insiste uno de ellos.

Uno de los personajes sí se lamenta de que no podrá llevar a cabo nunca sus ideales por la alienación provocada por la dictadura.

La mayor diferencia aparece con el exalcalde, que aparece en un despacho y presumiendo de propiedades, entre ellas el palacio que había sido comunal.

En el sentido histórico, evidentemente, se presenta la represión provocada por el bando nacional y, en menor medida, por las fuerzas del PCE de Lister y la brigada “Carlos Marx”.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

Hasta cierto punto, la generación que llevó a cabo la revolución y sus hijos tienen grandes complejos. En este sentido explica la directora: “En ese tiempo, fingí que era periodista y tuve muchas conversaciones con gente del pueblo sobre la cultura del lugar. Fue así cómo aprendí quién era más de izquierdas o de derechas en el pueblo” (Willemse, anexo).

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

Probablemente no, aunque su valor didáctico es muy importante de cara a la comprensión de una voz silenciada por la historia.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Expositiva, esencialmente.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

No se utiliza material de archivo.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

A los anarquistas del campo altoaragonés, particularmente a la comarca del Cinca. La directora se refiere a ellos como compañeros al final del documental. La directora entiende el documental como un proyecto hecho por ellos y para ellos: “Era una forma de devolverles lo que nos habían dado al contarnos sus historias” (Willemse, anexo).

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Probablemente no, por su fijación en una filosofía y unos ideales particulares.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

Sí, cuenta con una explicación de la teoría y la práctica revolucionaria por parte de las personas que la han llevado a cabo. Es educativa en los valores anarquistas, que prevalecen a lo largo de la película, incluso con discursos en el centro de la CNT de Monzón (Huesca).

En palabras de la directora: “Quizás sí [es propaganda]. Porque esa gente que ha sufrido tanto, todavía tiene esas ideas anarquistas. Yo creo que la gente más fuerte seguía convencida de sus ideas a pesar de todo. En ese sentido sí que se puede ver cómo propaganda anarquista.

También porque se ve cómo -sobre todo en España, aunque en Holanda también- ha sido tan fácil realizar una revolución social. De cambiar tanto la vida, de llegar a vivir incluso sin dinero” (Willemse, Anexo).

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Llama la atención a la desigualdad y a que, por lo menos en el pasado, fue posible acabar con ella mediante las colectivizaciones. Sin embargo, se insiste en que hace falta una transformación profunda en el ser humano para que pueda ser viable. Esto llega con otro personaje, que insiste en que la juventud es revolucionaria “pero no lo sabe”.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

Los anarquistas del campo aragonés, a pesar de la represión y el paso del tiempo, siguen fieles a las ideas que los llevaron a la revolución social de los años ‘30. Por tanto, sí.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Como se puede ver, es ambas cosas. Por un lado expone de forma actual las voces, en gran medida calladas de los personajes, pero es también anecdótico al relatar la historia de cómo llegó a ser la revolución y lo que la llevó a su final.

S) ¿Es veraz?

Sí, los sujetos cuentan sus experiencias en primera persona y no contradicen la historia conocida de los años ‘30.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

En los sujetos vemos algunos casos: sobre todo el de María hablando enérgicamente de la revolución y el papel indispensable de la mujer. Personajes como José no delatan demasiada

emoción, pero el uso de música y fotografía que lo rodean sí empujan al espectador a una reacción emocional.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Casseti y Di Chio?

Sí, pero las “situaciones” relatadas pertenecen más bien al pasado.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

Tienen una profunda carga simbólica, con el uso del trabajo vinculado a la dificultad y la soledad muerta del secano. Por otro lado, la fuerza del agua gana un papel especialmente revolucionario en este contexto. “El secano como símbolo del silencio y el encierro, y el agua como lo contrario: la fertilidad, el movimiento. Por eso también las imágenes de la acequia abriéndose y dispersando el agua por el campo” (Willemse, anexo).

La canción crítica con Líster introduce el final de la revolución y la explicación de las represalias del PCE, a quien tilda de anti-revolucionarios -esta historia es seguida de nuevo con imágenes del secano y un cementerio, que a su vez introduce la temática de la represión por parte del bando nacional.

A nivel musical, sin embargo, destaca la voz de José Antonio Labordeta con *Somos*. Por su valor icónico, la presencia de Labordeta ya es una declaración de intenciones, pero el contenido lírico es explícito: recuerda compañeros caídos, sueños de libertad y vincula al pueblo con el campo. De nuevo, Willemse lo explica a su manera: “Primero porque hablamos mucho con él. Pero es que, además, en *Somos* vimos exactamente lo que queríamos mostrar en la película. ‘Somos nuestra tierra’, y es verdad, sin la tierra no podemos vivir; realmente ‘hemos perdido muchos compañeros’; y el secano, el agua, está todo allí. Todo está en esta canción. Nos la dio, no tuvimos que pagarle ni nada. Además el tenía una copia de la película. Pero es que él forma parte de todo esto, también como estaba él en el parlamento: como un campesino” (anexo).

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Sobre todo poético, su valor es especialmente estético y simbólico. Sin embargo hay un carácter expositivo en la voz crítica y la temática social.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Sí, pero no de forma equilibrada. El exalcalde aparece insistiendo en la propiedad privada como única voz distinta.

Sí es destacable en este sentido la cuestión de género, al aportar esta perspectiva al pensamiento revolucionario a través de las protagonistas, que son críticas con pasado y presente.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

No, tiene una prioridad estética y en cierto sentido propagandística. Esto no le resta valor crítico y social.

4.4. El sol del membrillo (1992) - Victor Erice

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

Tiene una cierta aspiración documental en el sentido de que muestra partes que no conocemos del proceso de la pintura.

La narrativa existe, al seguir a Antonio López por el proceso frustrante de captar un momento limitado de luz contra los impedimentos del tiempo y la meteorología.

La retórica no es especialmente relevante, ya que no defiende causas o ideologías.

La poesía es sin duda la que prima en esta obra que se acerca a la curiosa idea de hacer arte con el proceso del arte y lleva generalmente a conclusiones abstractas.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Entendemos que el cuadro quizá se hubiera hecho sin cámara y que muchos de los pasos y movimientos de López habrían ocurrido igual con o sin la presencia de Erice. Sin embargo, es un proyecto conjunto y el arte va más allá de cuadro, Lopez finge que la cámara no está, pero realmente es muy consciente de ella.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

La diversidad de planos, sobre todo, es la que le da una sensación de cine de ficción. Además de la intimidad y las pequeñas narrativas paralelas (los albañiles sobre todo).

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Tiene mayor cualidad como icono, buscando hacer una historia más allá del simple contenido documental de la imagen.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

No hay un esfuerzo de convencer, es un proceso de innovación puro.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

Sí, con el protagonismo de López en el centro. Vemos su trato con una variedad de sujetos: amigos, su mujer y una coleccionista china. Además, la película le acompaña en la ilusión y la decepción de proceso. Todo esto contribuye a una imagen realmente redonda del artista.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

Existen detalles privados como la escena hacia el final cuando hace de modelo para su mujer, pero no se puede hablar de humillación ni exposición.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Hay una posible lectura de clase en la vida paralela de los albañiles de su casa (López mirando un lienzo en blanco mientras ellos martillan), pero las cuestiones sociales son muy simbólicas y no tienen una gran relevancia en el desarrollo de la película.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No, sujeto y director funcionan de la mano en una misma dirección artística.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

No, ni es su intención.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Quizá el concepto de reflexión es más adecuado que el de entretenimiento, pero la intención no está en exponer en el sentido social de la palabra.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

No se utiliza material de archivo.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

A Víctor Erice y Antonio López, director y protagonista.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

No, es un trabajo estético y con ambiciones experimentales, pero no trata temas concretos de ambición periodística.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, no está vinculado a partidos ni ideologías.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Hay guiños a problemas de barrio (un graffiti con una jeringuilla). Pero realmente los problemas de relato son cuestiones personales para López.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

López intenta retratar un membrillero a lo largo de varios meses en su casa en obra de un barrio madrileño. Es relativamente sencillo en este sentido.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Se podría decir que no tiene tiempo. La película fue estrenada poco después de finalizar la grabación, pero su actualidad no es uno de sus reclamos.

S) ¿Es veraz?

Sí, no cuenta más de lo que se muestra en pantalla y la mayoría de los comportamientos los podemos asumir como creíbles -aparte de que sabemos que hasta cierto punto hay una influencia de la cámara.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

La frustración de López con el tiempo es probablemente la más relevante. La escena en la que mueve el cuadro y se frustra con su mujer al ponerle las baldosas es quizá la más evidente. También la nostalgia, sobre todo en las conversaciones con Enrique Gran sobre sus tiempos de estudiantes.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Casetti y Di Chio?

Sí, de forma más contundente que los casos vistos hasta ahora.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

Las imágenes colocan a López en un barrio, lejano al mundo de su cuadro, alejándolo del mundo exterior de forma similar a como lo hacen las imágenes de los albañiles.

Hay una insistencia también en imágenes del sol y la luna, seguramente como una forma de insistir en cómo pasa el tiempo. Las imágenes recurrentes de trenes parecen señalar lo mismo. Finalmente, los membrillos nuevos brotando y los viejos pudriéndose cierran el relato, de nuevo con una atención especial al tiempo.

La música es, sobre todo, clásica. Es una cuestión que plantea Enrique Gran, diciendo que ya no la viven "como antes". La música, por tanto, añade un punto nostálgico, algo en lo que se insiste cuando cantan canciones, tanto López solo como con Enrique Gran.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

El poético, sin duda, priorizando temas abstractos, ambiciones experimentales y valores estéticos.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Se centra en la subjetividad, por un lado la de López para retratar el membrillero como él lo ve y por otro la de Erice para retratar a López.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

No, tiene una intención artística, no informativa.

4.5. La pelota vasca (2003) - Julio Medem

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

Documenta opiniones, es su principal función documental. Es una buena referencia para ver la variedad de opiniones que corresponde a cada actor. A nivel retórico, la necesidad de paz y diálogo es una opinión que se argumenta a través de todos los sujetos y por distintas razones. No hay una narrativa más allá de la variedad de opiniones, aunque la relación en este sentido es más bien dialéctica. Como hemos visto en *Los Jóvenes del Barrio*, la película avanza gracias a los cambios de tema (euskera, autonomía navarra, violencia, guerra sucia...). Finalmente, la película tiene una gran dimensión poética, acercándose al concepto del País Vasco también de forma simbólica.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Consiste en entrevistas para el documental y material de archivo. .

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

Busca una realidad para comprender el País Vasco, aunque la voluntad estética de algunos planos recuerda al cine de ficción -bosques con niebla o un evidente *chroma* detrás de Iñaki Gabilondo en la playa.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Cuenta la historia del conflicto, con un tratamiento muy creativo del material documental

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Es muy creativo en su tratamiento, pero la prioridad es la comprensión de la naturaleza real del conflicto.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

Los personajes generalmente llegan “construidos” al documental, al ser principalmente personajes públicos. Sí es posible que puedan cambiar las percepciones de ellos, pero no se parte de cero.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

No.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Hay víctimas evidentes: personas que han perdido familiares, han terminado lesionados, han sido torturados o tienen que dedicar su vidas a viajar obligados por la dispersión. Sin embargo, la naturaleza del documental (y el conflicto) insiste en la variedad de tipos de víctimas y verdugos, que pertenecen a todo el espectro.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

El documental suscitó críticas, sobre todo en la prensa estatal conservadora.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Principalmente expositiva.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

La película utiliza mucho material de archivo: incluye escenas cinematográficas (como la imagen del atentado contra Carrero Blanco), así como material viejo para mostrar

tradiciones, material de noticiarios con manifestaciones o atentados y, la imagen más recurrente, un partido de pelota.

El material, por tanto, es tanto real como ficticio y cumple distintas funciones, aunque generalmente son estéticas.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

El director, Julio Medem, asume responsabilidad personal en un texto al principio de la película. Sin embargo, la naturaleza retórica parece hablar en términos generales en nombre de quienes buscan una solución pacífica.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Probablemente de una vasca o progresista estatal, sí.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, aparte del concepto de diálogo y pacifismo, no defiende ninguno de los movimientos ni partidos.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Discute una serie de problemas vinculados al conflicto. Como solución general vemos un llamamiento a la negociación y a un final pacífico para el conflicto.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

Personajes de una amplia parte del espectro social y político opinan sobre los problemas provocados por el conflicto vasco con la intención de buscar una solución pacífica cuanto antes.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Busca soluciones e información en el pasado, pero con un mensaje claro para la actualidad de conflicto (recordamos que es de 2003).

S) ¿Es veraz?

Sí, las opiniones son argumentadas, aunque difieran. El documental aporta datos más allá de las entrevistas.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

Sí, sobre todo en el caso de las víctimas, tanto de torturas como de atentados, que cuentan episodios extremadamente traumáticos en mucho detalle. Destaca quizá el caso de Daniel Múgica, que es quien muestra de forma más explícita sus emociones, así como el de Cristina Sagarzazu hablando de cómo su hijo se enteró de la forma que fue asesinado su padre o el relato de las torturas y abusos que sufrió Anika Gil.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Casetti y Di Chio?

De nuevo, la narrativa funciona más bien con los distintos temas de la discusión.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

La fotografía busca un mostrar la geografía y cultura vasca, en búsqueda de una profundidad simbólica más allá de la simple cuestión política. Esto incluye un montaje dramático intercalando imágenes de tradiciones como la pelota o las idi probak con la kale borroka o atentados de ETA. Con esto busca hacer chocar la realidad folclórica con la realidad política, creando una imagen amplia y contradictoria del País Vasco. A veces funcionan como símbolos del contenido. Por ejemplo, hablando de la política de polos opuestos, muestran un tiro de sogá.

La voz de Mikel Laboa funciona de forma similar al uso de Labordeta en el ejemplo de *Ni peones, ni patrones*: es simbólico de la tierra y una imagen folclórica en sí mismo. Además representa un País Vasco más pacífico y sentimental, de la mano también de imágenes de paisajes montañosos y de mar. Igual que *Somos* reclama el orgullo revolucionario del que presume el documental, *Txoria Txori* también está en el centro de la filosofía de *La pelota vasca*: hablando de la libertad innata que nos define -incompatible con la violencia y el miedo que denuncian Medem y los personajes.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Es un documental expositivo con ambiciones sociales y políticas, aunque, por lo explicado en el punto anterior, la dimensión poética tiene una gran relevancia.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Es la idea básica del documental. Defiende el diálogo con diálogo, buscando todas las perspectivas posibles (70 en total). Así podemos oír a gente desde Felipe González hasta Arnaldo Otegi, pasando por Eduardo Madina o Iñaki Gabilondo. Aun así, la película destaca al principio que “siempre echará de menos a quienes no han querido participar”,

probablemente un mensaje indirecto al Partido Popular (en ese momento el partido del gobierno).

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

Si, defiende una causa por encima de la política y lo hace con una inmensa cantidad de voces y datos.

4.6. Ciutat morta (2013) - Xapo Ortega y Xavier Artigas

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes??

Sobre todo funciona a través de la narrativa, con datos y testimonios contando la historia en orden cronológico, también los gráficos que se mueven por el mapa de Barcelona o muestran un reloj, entre otras, contribuyen al efecto. La oratoria tiene un gran papel, ya que el relato también es una argumentación contra los abusos y por la inocencia de los acusados.

La dimensión poética es también muy relevante, utilizando la poesía de Patri y las imágenes de Barcelona enfatizando la idea de la ciudad muerta y la falta de justicia.

A nivel documental, sobre todo es un documento de los testimonios de los acusados.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Hay imágenes de archivo, pero el documental funciona esencialmente a través de entrevistas creadas para el documental.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

No tiene muchos elementos de ficción, aunque la edición -muy elaborada con gráficos e información en intertítulos- tampoco busca dar una sensación de vida real.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Cuenta una historia, el valor documental (como índice) es secundario.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

El documental es creativo a momentos, pero el relato y los argumentos contra el montaje policial son lo primordial.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

Sí, curiosamente quizá sobre todo con Patri. A pesar de que no está presente, se discute su personalidad con mucho detalle y se presenta a la audiencia en la intimidad de sus poemas. Rodrigo también es relativamente redondo: es el que más habla, conocemos sus opiniones y sus emociones -en el documental incluso vemos y escuchamos a su madre. Juan Pintos quizá sería el tercero, pero no se le presenta con la misma rotundidad.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

No, por lo menos de los sujetos, expone de forma crítica a los Mossos d'Esquadra acusados de maltrato y a la juez a Carmen García Martínez.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Sí, es una historia de víctimas de una injusticia y se señala a los responsables.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No, por lo menos no de forma evidente.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

El caso del 4F ya era conocido, pero *Ciutat Morta* fue un empuje importante a la hora de publicitar la teoría del montaje al ser emitido en el Canal 33 en hora de máxima audiencia.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Esencialmente expositiva, para publicitar el caso.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

Sí, con imágenes de Tv3 como la de Joan Clos, el juicio al encargado de información de la guardia urbana, el noticiario chileno, el propio evento desde arriba cuando se ve que lanzan objetos e incluso una imagen de cine para explicar cómo llevaba el pelo Patri, entre otras.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

Sobre todo a los condenados, la dirección de la película busca darles voz a ellos.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Fue emitido por canal 33 -quizá no lo habrían financiado, pero sí que lo mostraron.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, argumenta un caso concreto, no funciona en defensa de ideologías ni partidos.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Sí, plantea un caso concreto con muchos problemas sistemáticos. La solución implícita es un juicio justo.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

Varias personas son víctimas de mala praxis policial y judicial a raíz de los hechos del 4f. Aunque es difícil de resumir por su complejidad, el documental contesta a todas estas cuestiones.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Cuenta una historia que llega hasta la actualidad.

S) ¿Es veraz?

Sí, todas las opiniones y planteamientos se argumentan, entrando en profundidad en una variedad de asuntos.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

Sí, sobre todo en lo que rodea el caso de Patricia Heras y el triste desenlace. Sus textos aportan además una dimensión emocional a toda la película.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Cassetti y Di Chio?

Sí, aunque se cuenta a través de las entrevistas.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

La idea de la ciudad muerta guía la fotografía, que muestra imágenes de una Barcelona triste y solitaria.

Decisiones como mantener la imagen de la ventana por la que salta Patricia son una gran parte del efecto impactante de la película. Hay también imágenes más experimentales como la escena con la persona escayolada.

La música funciona de fondo de forma discreta y aportando una sensación inquietante.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Sobre todo el expositivo, aunque hay detalles poéticos a lo largo de la película.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

La película representa a los acusados, su gente cercana y personas que han tenido una actitud activista en la causa.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

Sí, Ciutat Morta sacó a la luz un caso callado y profundamente injusto, aunque no sea el formato más estrictamente periodístico, la intención sí lo es.

4.7. Operación Palace (2014) - Jordi Évole

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes

Documenta los (falsos) testimonios de los entrevistados.

Tiene una narrativa cronológica, que narra eventos -hipotéticamente- pasados, de la misma forma que *Ciutat Morta*, con las entrevistas.

La oratoria prevalece, buscando convencer al espectador de que lo que se narra realmente ha ocurrido de esa forma.

No tiene una dimensión poética en el sentido estético, pero se podría entender la voluntad experimental como un proceso artístico.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Más allá de que hay mucho material de archivo, ha ocurrido para el documental.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

Imita a la realidad con detalles dramáticos -el uso de la música o las imágenes del congreso o un cine vacíos.

Precisamente la imitación de la realidad -a través del formato fiable que representa el documental expositivo- es la que dota de sentido a *Operación Palace*.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Cuenta una historia, aunque a través de las entrevistas.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Ambas, se trata de una innovación al utilizar el formato más fiable posible.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

No, son personajes públicos conocidos de antemano. De nuevo, como en *La pelota vasca*, los personajes podrían provocar un cambio en la percepción al participar, pero generalmente ya están contruidos para la audiencia.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

A ninguno de los sujetos, se podría argumentar que la manipulación del papel de Suárez, Tejero o Fraga (la bronca porque tiene hambre) son bromas a su costa.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Quizá, la audiencia ha sido engañada, en teoría, por la clase política. Finalmente, es la élite mediática quien los ha engañado. En este sentido, en ambos casos, los débiles y vulnerables somos el público.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

Si entendemos que el propósito es conseguir que el público cuestione el papel de los medios, entonces sí, toda la película es el engaño necesario.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

Jordi Évole fue criticado duramente, pero el documental no busca cambios concretos.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Probablemente ambas: por un lado busca exponer la facilidad que tienen los medios para manipular. Por otro, tiene un cierto tono humorístico.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

Sí, y es real, pero se utiliza de forma manipulada. Esto le da una nueva dimensión al material de archivo, demostrando que se puede utilizar material real para una ficción.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

A su director, Jordi Évole, y al mensaje que busca transmitir.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Fue emitido el 23 de febrero de 2014 por La Sexta.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, se ríe de todo el espectro y no busca defender ni promover ninguna ideología ni partidos, sólo una actitud crítica en general.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Sí, plantea que tenemos un problema de -excesiva- confianza en los medios, pero más allá de una actitud crítica no plantea soluciones.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

El golpe de estado del 23F fue un montaje planeado por la élite política de España para consolidar la fe en la monarquía y la democracia parlamentaria. Sí, el documental es un texto informativo bastante estricto.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

La historia es anecdótica, el montaje noticioso, predomina el valor del segundo.

S) ¿Es veraz?

No, el contenido es falso y en ocasiones incluso fuerza la falsedad para dar una oportunidad a la audiencia: sugiere que España entró en la OTAN como consecuencia de la operación, que Suárez dimitió por eso, que la guardia civil salió por la ventana para efecto dramático, que Garci ganó el Oscar gracias al montaje y que Fraga quería citar a Calderón de la Barca en el momento del golpe.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

No.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Casseti y Di Chio?

La historia del montaje sí, de nuevo a través de las entrevistas.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

La fotografía y la música se utilizan con voluntad dramática.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Utiliza un modo expositivo muy tradicional para conseguir la efectividad, pero es un ejemplo evidente de documental reflexivo, que nos lleva a plantearnos precisamente ese modo expositivo tradicional.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Al copiar el modo expositivo e intentar convencer de una historia falsa busca voces en todo el espectro del momento del 23F.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

No, en tanto que el periodismo busca mostrar productos íntegramente veraces, esto no le quita valor al trabajo y a su mensaje.

4.8. Cien días de soledad (2016) - José Díaz

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

La narrativa sigue el objetivo de José Díaz de pasar cien días solo en la montaña con las complicaciones que esto implica, cuenta una historia bien definida en ese sentido.

Documenta la realidad de la aventura y de la vida animal y vegetal del lugar, aunque esto no es una cuestión especialmente relevante.

La retórica existe, aunque de una forma relativamente abstracta -no argumenta por cuestiones políticas o injusticias sociales, pero sí insiste en la responsabilidad del hombre hacia la naturaleza.

La dimensión poética y estética es la que predomina, por encima incluso de la narrativa. Las reflexiones que hace sobre su vida se entrelazan con la poesía visual que representa la naturaleza para él.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Las acciones de Díaz ocurren para el documental en el mismo sentido que *El sol del membrillo*: la grabación misma es parte del proyecto artístico general de las acciones que se muestran.

Sin embargo, igual que se graba al barrio en *El sol del membrillo*, aquí se graba a los montes y los animales, que sí funcionan en sus vidas más allá del documental

B) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

Hay una ficción en lo que hace Díaz, no porque sea mentira, sino porque lo hace para el documental que funciona como una narrativa con cierta estética de ficción para contar su historia.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Sobre todo, cuenta una historia.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Innovar creativamente, contando una curiosa historia de soledad acompañada y motivada hasta cierto punto por la fotografía de paisaje.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

Díaz se muestra con intimidad y expone un amplio rango de emociones para crear un personaje redondo muy completo -más allá de no lo conocemos en su interacción con otros seres humanos.

La vida animal y vegetal salvaje también se erige hasta cierto punto como personaje, mostrando distintas maneras de facilitar y complicarle la vida a Díaz.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

No, sobre todo no en un sentido político.

En algunos sentidos Díaz se humilla o, por lo menos se reduce a sí mismo en los momentos más complicados.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Cuando habla, por ejemplo, de la reducción en la población del ciervo, plantea al personaje natural salvaje planteado en el punto F) como una cierta víctima a merced de la sociedad urbana.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

No tiene intenciones de cambiar cosas a un nivel concreto, aunque sí haya una vocación de concienciación.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Sobre todo está -pienso- enfocado al disfrute de la fotografía de la naturaleza, aunque la concienciación mencionada también es relevante.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

No se utiliza material de archivo.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

A José Díaz, protagonista y director.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Quizás de una dedicada a la temática de montaña o naturaleza, si no entendemos periodismo en el sentido estricto y ortodoxo del periodismo político y social.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, no tiene nada que ver con movimientos, ideologías o partidos.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Sí, plantea la desconexión del hombre respecto a la naturaleza. La película es una especie de solución radical.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

José Díaz vive solo en el parque natural de redes durante cien días en búsqueda de una conexión espiritual con la naturaleza. Por tanto, sí.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Más bien anecdótico, aunque se estrenó con actualidad a los eventos.

S) ¿Es veraz?

Sí, no cuenta más allá de lo que vemos.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

Sí, en la despedida y el retorno son evidentes. Pero también en sus reflexiones en la cama, quizá destacando cuando abre las cartas y piensa en la relación con su familia o en la muerte de su hermano.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Casetti y Di Chio?

Sí, con un único personaje real, pero cumple con la definición.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

La música aporta una sensación cinematográfica y dramática a la obra, dando fuerza a la narrativa. Está compuesta por su hijo, dándole también una cuestión personal a la banda sonora, como dice Díaz "he descubierto una nueva forma de hablar con él". La escucha solo y llorando en la cabaña en otro de los momentos emotivos de la película, que conecta con unas imágenes espectaculares de unos sarrios corriendo en la nieve.

Díaz es fotógrafo, y las impactantes imágenes del parque natural protagonizan la obra y dan validez a sus palabras y reflexiones. En un momento utiliza el blanco y negro y una pelea de ciervos y los contrasta con un montaje musical alegre donde cesa la narración para fijarse en sus movimientos -termina con el dramático choque del dron, "grandísima putada".

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Por su prioridad estética y sus reflexiones abstractas, participa del modo poético, pero la cuestión intensamente personal y subjetiva hacen de esta película un claro ejemplo performativo.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

No, es una obra puramente subjetiva.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

De nuevo, no de una forma ortodoxa. Pero, por su mentalidad de concienciación sí que podría pertenecer a algún tipo de portal temático periodístico.

4.9. Apuntes para una película de atracos (2018) - Elías León Siminiani

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

Hay dos narrativas: por un lado la que cuenta la biografía del Flako y por otra la que cuenta la vida de León Siminiani y su relación con él.

No tiene un carácter especialmente documental, el valor está en las peculiaridades de la historia.

La película es avanzada por una narración, pero no tiene una argumentación retórica, no trata de convencer.

La película, por su planteamiento original y sus detalles estéticos, es especialmente poética.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

Aparte del abundante material de archivo, se ha grabado para el documental.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

Imita a la ficción, con fotografía cuidada y música cinematográfica.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Cuenta la historia, por un lado el pasado de Flako y, por otro, su presente y su relación con Elías.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Innovar, se prioriza la dimensión artística-creativa.

Preguntas Punto 2:

F) ¿La película construye personajes redondos?

Sí, tanto León Siminiani como el Flako revelan detalles biográficos y personales y aprendemos de sus personalidades - en cierta medida por la oposición entre ellas. Ainhoa, la mujer de Siminiani también es un personaje redondo, aunque algo menos.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

No, aunque sí se ríe ligeramente de la abogada al decirle que no van a grabar.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Hay una lectura de clase evidente a la que se alude explícitamente, pero no se asocia necesariamente a un desequilibrio de poder, sino a una cierta incomodidad en León Siminiani. Ainhoa sí le resta importancia.

El Flako cita a su padre "A la gente con pasta le da morbo tener cerca un malandro y viceversa", después admite que a menudo piensa en cómo percibirá alguien como Elías ciertos aspectos de su realidad.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

Sí, León Siminiani y el Flako engañan a la mujer del segundo diciendo que no van a seguir con el documental. Además del caso menor de la abogada.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

La película no tiene una intención apelativa concreta ni es especialmente polémica.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

De entretenimiento, son más curiosidades y reflexiones que grandes realidades en necesidad de ser reveladas.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

Sí, se utiliza mucho, tanto de noticiarios como de películas de ficción. En el segundo caso es interesante el uso, pues compara -con aires de tributo- la realidad del Flako con la ficción de Hollywood.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

Sobre todo a León Siminiani, pero busca darle voz a Flako para explicar cómo y por qué llegó a esa situación.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

No, la prioridad es estética, la información es de un interés público limitado.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, no tiene contenido político.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Sí, pero son problemas subjetivos y personales, relacionados con la propia narrativa.

Preguntas punto 3:

Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?

León Siminiani aprende sobre el mundo de los atracos a largo de una relación amistosa creciente con el Flako antes y después de su salida de la cárcel. No es muy preciso por la complicación explicada de las narrativas.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Funciona tanto en el pasado como en el presente, pero tiene un valor primordialmente anecdótico.

S) ¿Es veraz?

Sí, cuenta testimonios en primera persona de las cuestiones personales y no hay razones específicas para engañar.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

Sí, salen por ejemplo alrededor de la cuestión de los niños: evidentemente, en el momento del parto, pero también cuando el Flako habla de la relación con su hijo, el choque que representa con su pasado delictivo y el hecho de que no lo viera nacer al estar preso.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Casetti y Di Chio?

Sí, las narrativas son evidentes, aunque se entrecruzan en el tiempo y la temática.

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

Generalmente como tributo al cine de atracos, la cámara del coche cuando van por Madrid es un ejemplo evidente. Los momentos estrictamente relacionados con la relación entre Elías y Flako se graban en tercera persona con ellos fingiendo que no está la cámara, en ocasiones con una ambición también cinematográfica.

La música del padre de Flako tiene también un papel importante, ya que Flako explica utilizan la misma en sus atracos. Es simbólico de la aspiración de Flako de ser como su padre, una idea que se enfatiza en la película. Esta escena introduce la conversación sobre su familia y

los testimonios de su madre. Curiosamente, la pareja posterior de su madre también contribuye a la banda sonora, como se ve brevemente, al poner la música de *gangster* de la escena en la que Ainhoa cuenta los pasos.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

Performativo, la película va sobre el Flako, pero también sobre Elías y forja la narrativa en lo curioso de su relación.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Por la naturaleza del documental performativo, es un trabajo profundamente subjetivo. Aun así, las opiniones de Ainhoa (que además representa en ocasiones a Mariela, la mujer de Flako) a menudo funcionan como contrapunto crítico.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

No, tiene aspiraciones artísticas y narrativas, mucho más que informativas.

4.10. Parchís el documental (2019) - Daniel Arasan

Preguntas Punto 1:

A) ¿Cómo participa el documental de las bases de Nichols? ¿Cuáles son más evidentes?

A nivel narrativo es similar a lo que ocurre con *Ni peones, ni patrones* con entrevistas actuales hablando de una historia pasada.

Documenta los testimonios, a menudo negativos, de la realidad del fenómeno Parchís.

La retórica sigue a la narrativa: las entrevistas cuentan progresivamente que la historia no es lo que pareció en su momento y poco a poco denuncian ciertas injusticias contra los miembros.

El nivel estético-poético no tiene gran relevancia: importa más el contenido que la forma.

B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?

De nuevo, son material de archivo y entrevistas para el documental.

C) ¿Imita a la realidad o imita a la ficción?

Documenta una realidad y no hay elementos de ficción.

D) ¿Icono o índice? ¿el documental cuenta una historia o solo documenta?

Sobre todo cuenta una historia, funciona como icono dando un nuevo sentido a las imágenes.

E) ¿El documental prioriza innovar creativamente o convencernos de una realidad?

Prioriza la historia y comunicar la realidad de los eventos.

Preguntas Punto 2:**F) ¿La película construye personajes redondos?**

Sí, en principio definiendo a los miembros del grupo (y a la madre de Oscar) de jóvenes. Progresivamente también los entrevistados y sus opiniones también crean personajes en la actualidad. Destacan, quizá más que los miembros en este sentido los dos hombres de negocios.

G) ¿Expone o humilla algún personaje?

Hay una cierta exposición de Berlanga (el promotor en México) como manipulador. Por otro lado, Ignacio Janet (de la discográfica) se expone a sí mismo hablando repetidamente de dinero e incluso diciendo que su prioridad era "venderlos".

Sin embargo, los principales expuestos son los padres, sobre todo por su dejadez pese al trato a los niños.

H) ¿Hay una distinción de tipo poderosos/débiles?

Sí, con los niños como víctimas evidentes. La mayoría de los adultos a su alrededor parecen intentar sacar provecho, sobre todo los empresarios y los padres -con la evidente excepción de la madre de Oscar, por sus críticas tempranas.

Se discute también el tema de la sexualización de Yolanda y Tino, apenas adolescentes, en uno de los puntos más oscuros del documental.

I) ¿Utiliza el engaño para infiltrarse o conseguir sus propósitos?

No, por lo menos no de forma evidente.

J) ¿Ha tenido consecuencias o ha cambiado algo?

El documental discute cuestiones personales y culturales, no tiene una apelación directa a la sociedad.

K) ¿Tiene una intención expositiva o de entretenimiento?

Tiene la intención expositiva de mostrar la realidad más completa del fenómeno. Sin embargo, quizá por la temática y la curiosidad del "qué fue de ellos" parece ser algo especialmente creado para el disfrute.

L) ¿Se utiliza material de archivo? ¿es real?

Sí, es una parte esencial del trabajo. Funciona acompañando el contenido de las entrevistas.

M) ¿A quién representa la voz del documental?

Sobre todo a los miembros del grupo.

N) ¿Es un producto que se podría esperar de una institución periodística?

Quizá sí, como en *Cien días de soledad* no es temática periodística en el sentido más ortodoxo. Sin embargo es de interés público y cuenta una realidad.

O) ¿Tiene una dimensión propagandística?

No, no toca temas políticos.

P) ¿Plantea problemas? ¿Ofrece soluciones a problemas planteados?

Sí, pero son problemas que pertenecen a la narrativa pasada.

Preguntas punto 3:**Q) ¿Contesta de forma clara a las 5Ws?**

Los miembros de Parchís cuentan la parte negativa de su experiencia cuatro décadas después del comienzo del grupo. Sí, el documental es muy informativo en ese sentido.

R) ¿Pasado o presente? ¿es noticioso o anecdótico?

Anecdótico, cuenta una historia pasada para los sujetos.

S) ¿Es veraz?

Sí, hay varias voces discutiendo sus experiencias en primera persona.

T) ¿Hay un uso de las emociones?

Sí, se recuerda una alegría que les cegaba, ríen nostálgicamente y termina con la impactante noticia del accidente de Tino, del que cuentan sus reacciones.

U) ¿Cumple con la definición de texto narrativo de Cassetti y Di Chio?

Sí, personajes claros, con situaciones y complicaciones evidentes y un final definitivo

V) ¿Qué papel tienen música y fotografía?

Van de la mano en la función de archivo que tiene el documental. Las imágenes acompañan a lo que se está contando en la entrevistas.

La música utilizada, principalmente las canciones del grupo, también hacen esta función, a veces de forma irónica: la canción sobre el colegio cuando se explica que están teniendo serios problemas académicos.

W) ¿Qué modo documental utiliza?

El modo expositivo. Argumenta una realidad difícil a través de una variedad de voces protagonistas.

X) Existencia de voces variadas, ¿tenemos acceso a distintas perspectivas?

Sí, tanto los niños como algunos de los personajes que los rodeaban dan una imagen bastante completa de su realidad.

Y) ¿Se puede considerar periodismo?

Sí, aporta información nueva sobre un tema de interés público de forma argumentada y con todas las voces relevantes.

5. Conclusiones

Partiendo de la cuestión central, es importante destacar las respuestas de la última pregunta:

No son periodísticos:

- *Las hurdes: tierra sin pan* (reflexivo)
- *Ni peones ni patronos* (poético)
- *El sol del membrillo* (poético)
- *Operación Palace* (reflexivo)
- *Apuntes para una película de atracos* (performativo)

Sí son periodísticos:

- *Los jóvenes del barrio* (participativo)
- *La pelota vasca* (expositivo)
- *Ciutat Morta* (expositivo)
- *Cien días de soledad* (performativo)
- *Parchís: el documental* (expositivo)

Las 25 preguntas no son definitivas, pero dan una buena idea de los propósitos de las películas. Todas tienen su propia forma de participar de las bases de Nichols explicadas en el punto 1.2 y no necesariamente corresponden con el modo: *Ciutat Morta* representa una narrativa cronológica de una historia a través de sus entrevistas mientras que *La pelota vasca* utiliza las entrevistas como una forma de abordar distintos temas, y sin embargo ambas son expositivas. Tanto *Ni peones ni patronos* como *El sol del membrillo* funcionan, sobre todo a través del modo poético y, sin embargo, *Ni peones ni patronos* tiene una dimensión retórica muy importante mientras que *El sol del membrillo* le da mucha más importancia a la otras tres.

Cuatro de las películas: *Las hurdes: tierra sin pan*, *El sol del membrillo*, *Cien días de soledad* y *Apuntes para una película de atracos* funcionan sin las entrevistas como una parte esencial de la película. Esto, que no se ha preguntado directamente, aparecía con la pregunta “**B) El contenido que aparece: ¿se ha grabado como testigo o ha ocurrido para el documental?**”. Esto es un factor definitivo, ya que implica que el papel de simple testigo

desaparece, con el sujeto dirigiéndose directamente a cámara, cineasta y/o audiencia. Respecto a las que no lo utilizan, el resultado varía: para *Las hurdes: tierra sin pan* significa poder dar una sensación documental más real (con imágenes correspondiendo a la narración). Curiosamente, para las demás significa lo contrario ya que permite una sensación más cercana al cine de ficción. La más destacada en este sentido es *El sol del membrillo* que es la única que no reconoce en ningún momento la existencia de la cámara y tiene el aspecto más ficcional por esa razón.

A raíz de esto y por su temática quizá podría argumentarse que *El sol del membrillo* es la menos periodística de la selección en cuanto a formato, con una ambición estrictamente artística.

Quizá la más periodística de la selección en términos de formato sea *Operación Palace*, aunque si nos vamos al contenido rápidamente pierde ese título: *Tierra sin pan* y *Operación Palace* son las dos películas etiquetadas como reflexivas por su cualidad de hacernos cuestionar el género. También son las dos únicas que no cumplen el requisito de veraces. En la falsedad también hay documental, pero no hay periodismo: hacer pensar en formatos y replantearnos nuestra relación con los géneros es importante, pero es inadecuado para el campo periodístico y esencialmente un acto artístico -y en ambos casos arriesgadamente cómico.

En la entrevista del anexo, Nichols sugiere que en los modos podremos ver si un documental es más o menos periodístico: “Los documentales que se basan más en el reportaje y las pruebas suelen tirar hacia la narración -el modo expositivo- o al observacional combinado de alguna manera con el interactivo”. Los tres marcados como expositivos: *La pelota vasca*, *Ciutat Morta* y *Parchís el Documental* efectivamente están marcados como periodísticos. Sin embargo, es curioso que con lo visto hasta ahora y, con la idea del eje del punto 3.3, se intuye que en el otro lado de los modos debería estar el poético como el menos periodístico. Pero esto no es así, los dos primeros casos expositivos también son muy poéticos: con los montajes épicos de Mikel Laboa chillando con imágenes de Guernica o los momentos emocionales (e incluso raros, con la mencionada mujer escayolada) de *Ciutat Morta*. En el caso de *Ni peones, ni patronos*, lo he marcado directamente como poético porque, tras verlo varias veces, considero que las reflexiones abstractas sobre la soledad y la libertad (acompañadas por

música y fotografía) tienen más peso que las políticas -algo que para nada habría sido mi sensación la primera vez que la vi y la habría etiquetado como expositiva.

La cuestión de *Ni peones ni patrones* es muy interesante y para mí demuestra en este trabajo como realmente la frontera entre lo informativo y lo puramente creativo es muy sutil.

Con *La pelota vasca* no podría decir lo mismo porque, pese a los momentos poéticos, me parece una obra tremendamente periodística, simplemente por la cantidad y variedad de voces. Con esto vuelvo a una idea repetida en el marco teórico: las perspectivas lo hacen periodístico, mientras que lo artístico busca articular una subjetividad. Como dice Neville, no es lo que quieres decir, en el periodismo se trata de escuchar.

Pasa lo mismo con *Parchís*, elegí la película, en parte, porque tenía críticas malas por falta de contenido, pero realmente es muy buena en su manera de variar las voces. No porque sean muchas (sobre todo a escala *La pelota vasca*), sino por ser distintas: miembro de parchís, miembro de parchís especialmente adorado, niño contratado como gordo que no sacó beneficio, empresario oportunista, empresario mexicano todavía más oportunista, madre preocupada insoportable que al final tenía razón y padres preocupados por el dinero. Con un buen montaje, esas voces valen para dar una imagen realmente redonda de lo que fue el fenómeno.

Los jóvenes del barrio tiene muchas voces, pero quizá no tan variadas. Si fuera una obra más estrictamente periodística, quizá buscaría responsables o soluciones a alguno de los problemas. Pero esa no es la idea, curiosamente, pienso que *Los jóvenes del barrio* se parece algo más a las obras etnográficas como *Nanook*: hecha con un evidente cariño hacia los personajes, con un montón de información de contexto al principio y buscando llegar a la esencia del lugar y su gente. Me parece la más etnográfica de la selección al ser los protagonistas realmente el tema central, pero no es la única: *Ni peones ni patrones*, *La pelota vasca* y *Tierra sin pan* también tienen una dimensión etnográfica. Sin embargo, como se ha mencionado, la película de Buñuel es paródica, no mira con admiración romántica al sujeto y se ve en la forma de referirse al folclore: Buñuel arremete contra la tradición de la gallina y destaca que nunca les ha oído una canción. Curiosamente, la música es donde mejor se ve esa dimensión romántica (*rousseauniana* que dice Pérez): el flamenco de *Los jóvenes del barrio* y las canciones de Labordeta y Laboa, respectivamente, en las otras dos.

Éticamente no se han visto grandes problemas -más allá de los ejemplos reflexivos- así que las películas que no se han considerado periodísticas ha tenido mucho más que ver con sus ambiciones: León Siminiani no quebranta ninguna regla periodística deontológica con *Apuntes para una película de atracos*, pero su intención tampoco es hacer periodismo.

En el otro extremo *Ciutat Morta* sí busca exponer un mensaje periodístico urgente, pero se podría cuestionar una falta de voces opositoras. Dicho esto, es probable que no quisieran participar o que incluso frenaran la producción de saber de su existencia. Debemos preguntarnos en ese sentido si esa falta de voces opuestas debería determinar la existencia del documental, o si el mensaje prioriza por encima de detalles éticos que, en casos como este, se convierten en menores.

El periodismo se acerca al documental porque le ofrece formas creativas y llamativas de difundir su mensaje. El cine de ficción se acerca al documental porque la realidad guarda una conexión especial con las historias, haciéndolas relevantes y conectando de otra manera con el público. Esta dialéctica existe a una variedad de niveles, haciéndonos cuestionar la diferencia entre realidad y ficción y las licencias que tiene cada uno de estos formatos para jugar con ellas -porque cuando no es ficción, la personas son de verdad, no sólo personajes en la pantalla que desaparecen al apagarla.

El resultado es un empate a cinco de películas que podríamos entender como piezas periodísticas frente a películas que no. Por supuesto, los métodos no son para nada definitivos, pero el resultado de la casualidad sí parece rendir homenaje a lo fantásticamente complicado que es este género. La mayor conclusión que podemos sacar es que el cine documental será periodismo siempre y cuando se proponga serlo, pero eso implica asumir una serie de reglas más allá de la extrema libertad del arte.

Bibliografía:

- Aufderheide, P., Jaszi, P., & Chandra, M. (2009). *Honest truths: Documentary filmmakers on ethical challenges in their work*. Center for Social Media, School of Communication, American University.
- Barnouw, E.(1983). *Documentary: A history of the non-fiction film Revised Edition*. New York: Oxford University Press, USA.
- Baron Cohen, S. (2019) *Conversations with Sacha Baron Cohen of WHO IS AMERICA?* [Archivo de vídeo] entrevista con Matt Wilstein para SAG-AFTRA Foundation. Consultado el 24 de julio en https://www.youtube.com/watch?v=9_cZB-k058o&t=2159s
- Casetti, F y Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film*. (, et al., Eds.). Grupo Planeta (GBS).
- Col·legi de periodistes de Catalunya. (2016). *Codi deontològic: declaració de principis de la professió periodística a Catalunya*. Consultado el 21 de julio de 2020 en <https://www.periodistes.cat/codi-deontologic>
- Cuartero Naranjo, A. (2017). *El concepto de Nuevo Periodismo y su encaje en las prácticas periodísticas narrativas en España*. Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales, 43-62. doi:10.31921/doxacom.n25a2
- Díaz Arias, R. (2013). *Modelos de reportaje multimedia y pautas para su elaboración*. Universidad Complutense de Madrid: Máster Universitario en Periodismo Multimedia. Consultado el 20 de junio de 2020 en <https://eprints.ucm.es/24025/1/ReportajeMultimedia.Modelos.Pautas.pdf>
- Galán-Gamero, J. (Marzo de 2014). *Cuando el ‘cuarto poder’ se constituye en cuarto poder: propuestas*. Palabra Clave 17 (1), 152-187.
- Grierson, J. (1933), ‘*The Documentary Producer*,’ *Cinema Quarterly*, 2:1.
- Helfer, M.. (1 de diciembre de 2016). *Semejanzas y diferencias entre documental y reportaje audiovisual*. Universidad Privada del Norte. Consultado el 20 de junio en <https://blogs.upn.edu.pe/comunicaciones/2015/04/29/semejanzas-y-diferencias-entre-d>

[ocumental-y-reportaje-audiovisual/](#)

- Institut d'Estudis Catalans. Documental. En *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*. Recuperado el 20 de julio de 2020 en <https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=documental%2B&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False>
- Institut d'Estudis Catalans. Periodista. En *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*. Recuperado el 20 de julio de 2020 en <https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=periodista&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False>
- Johnston, A. (10 de julio de 2018). *Jacques Lacan*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Consultado el 10 de julio de 2020 en <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/>
- Kahana, J. (2016). *The Documentary Film Reader*. Oxford University Press.
- Kerrigan, S y McIntyre. (Agosto de 2010). *The creative treatment of actuality: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice*. Journal of Media Practice. DOI: 10.1386.
- Le Masurier, M. (2015). *What is slow journalism?*. Journalism Practice, 9:2, 138-152 DOI: 10.1080/17512786.2014.916471
- Lim, D. (2010). *It's Actual Life. No, It's Drama. No, It's Both*. New York Times. Consultado el 21 de julio de 2020, en <https://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html>
- Martin, D. (25 de junio de 2011). *Randall Adams, 61, Dies; Freed With Help of Film*. The New York Times. Consultado el 20 de julio de 2020 en <https://www.nytimes.com/2011/06/26/us/26adams.html>
- Morford, M. (30 de abril de 2003). *Charlton Heston's Last Sneer / The NRA retires its crusty king, with the country more violent and gun happy than ever*. SFGate.

Consultado el 19 de julio en

<https://www.sfgate.com/entertainment/morford/article/Charlton-Heston-s-Last-Sneer-The-NRA-retires-2619608.php>

- Neville, M. (2015). *SFF15: Documentary Filmmaking as Journalism*. Sundance Film Institute. [Archivo de vídeo] Consultado el 25 de junio de 2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=tvv2W6-jjt0>
- Nichols, B. (1997). *La Representacion de la Realidad / Representing Reality*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Perales, E. (2003). *Sinopsis artículo 20*. Constitución española. Consultado el 26 de julio de 2020. en <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=20&tipo=2>
- Perceval, J.M. (2015). *Historia mundial de la comunicación*. Madrid: Cátedra.
- Perez, G.(2000). *The material ghost*. Baltimore, Md: JHU Press.
- Purdy, E. R. (2020). Documentary Film. *Salem Press Encyclopedia* . Salem Press.
- Real Academia Española. Documental. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de julio de 2020 en <https://dle.rae.es/documental?m=form>
- Real Academia Española. Documentar.. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de julio de 2020 en <https://dle.rae.es/documentar>
- Real Academia Española. Periodismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de julio de 2020 en <https://dle.rae.es/documental?m=form>
- Respers France, L. (25 de julio de 2018). *Georgia lawmaker who came under fire after yelling 'n-word' on 'Who Is America?' says he'll quit*. CNN. Consultado el 18 de julio de 2020 en <https://edition.cnn.com/2018/07/25/entertainment/jason-spencer-who-is-america-resigns/index.html>
- Rothman, W., et al. (1997). *Documentary film classics*. (, et al., Eds.). New York: Cambridge University Press.
- Sloan, M. C. (2010). *Aristotle's Nicomachean Ethics as the Original Locus for the*

Septem Circumstantiae. Classical Philology, 3(105).

- Terry, M. (2019) *The Etymology of the Film Word "Documentary": A Pre-Griersonian Use in English* consultado en Academia.edu el 10 de junio de 2020.
- Truffaut, F. (1962). *Hitchcock*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Torrico Villanueva, E. (1993). Periodismo: *Apuntes teórico-técnicos 2ª Edición*. La Paz. Andina.
- Valls, F. R. (2017). *Orígenes del hombre: La singularidad del ser humano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vertov, D. & Michelson, A. (1984). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. Pluto.
- Ward, S. J. A. (23 de agosto de 2010). *Emotion in reporting: use and abuse*. School of journalism and mass communication: Centre for journalism ethics. Consultado el 20 de julio en <https://ethics.journalism.wisc.edu/2010/08/23/emotion-in-reporting/#:~:text=In%20journalism%2C%20the%20emotional%20and,dig%20further%20into%20the%20story>.
- Wilkinson, P. y Soares, I. (18 de febrero de 2014). *Neknominate: 'Lethal' drinking game sweeps social media*. CNN. Consultado el 20 de julio en <https://edition.cnn.com/2014/02/18/world/europe/neknominate-drinking-game/index.html>
- Wolfe, T. (1973). *The New Journalism*. Nueva York: Harper & Row.

Anexo - Entrevistas

Bill Nichols - Entrevista breve por correo electrónico

Nichols es el intelectual más reconocido y citado de los estudios de cine documental -aunque su trabajo en la ficción también es más que relevante. Su *Introduction to Documentary*, publicado por primera vez en 2001, representa una obra esencial en la iniciación al estudio del género y ha definido gran parte del contenido de este trabajo. Diez años antes, Nichols ya había publicado un estudio teórico y más profundo del género, titulado *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), que también ha guiado muchas de las presentes en el marco teórico. Otras obras relevantes incluyen *Blurred Boundaries* (1994), *Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies* (2010), *Ideology and the Image* (1981) o el más reciente *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (2016).

Bill Nichols es profesor emérito en la escuela de cine de la Universidad de San Francisco y forma parte del *Documentary Film Institute*.

Adjunto la entrevista original en inglés, así como una traducción al castellano a continuación.

1. Due to their dealing with reality, do documentary films have a duty towards society and truth greater than that of fiction genres? does this imply proximity to journalism and journalistic ethics?

Genres do not determine ethical regard, although an institution may. That is up to the filmmaker.. Journalism, like anthropology, has a code of ethics. Documentary lacks an institutional base and therefore has no code. There are guidelines though.

See "Honest Truths" from American University's Center for Media and social impact.

2. Should documentaries be taught in journalism schools? should journalistic ethics be a part of film studies for this same reason?

Yes. see UC Berkeley's school and the many great docs they've made. Ethics is involved since the films are reports within a journalism context.

3. Can documentaries ever be considered a form of journalism? do documentary *modes* define this difference between some works and others?

Yes. They have been for a long time. at least since the 1930s, although not always recognized as such. But not all docs are journalistic. Docs that are more reports/evidence based, tend toward voice over, expository mode, or observation and interactive combined in some way.

4. Streaming platforms seem to take a much more liberal approach when it comes to themes they are willing to display and even to invest in. Could this entail a new golden age for the genre? how could this affect the content?

Maybe. Liberal? Maybe libertarian, ie, unwilling to exercise editorial control, for better or worse, so a full range of stuff appears, good, bad, ugly and false. A new challenge is sorting out the difference. Networks and newspapers at least became known by and sometimes for their standards, whatever they were, but Facebook and others seem to have no or few standards at all. That is not so much good as disturbing. Limitations do not mean weak or poor work. See Iranian films or Eastern European films before the Wall fell. They find a way around obstacles.

5. The democratization of high-quality tools (HD cameras and improved microphones in phones, for example) is another huge change. How could this affect documentary filmmaking in years to come?

A boon. Great thing. No match for cgi spectacles still but a great way to allow many to do much. And it need not be fancy. The Black Lives Matter and taking back control over police stems in large measure from simple, hand held footage of atrocities and murders committed by police. Without those images the movement may never have taken on great force.

(Traducción, castellano)

1. Debido a que tratan con la realidad, ¿tienen los documentales un mayor deber ético hacia la sociedad? ¿esto implica una proximidad al periodismo y la ética periodística?

Los géneros no determinan la mirada ética, aunque una institución quizá sí. Eso depende del cineasta. El periodismo, como la antropología, tiene un código ético. Al no tener una base institucional, el documental no tiene ese código. Esto no significa que no existan pautas: fíjate en *Honest Truths* del *American University's Center for Media and Social Impact*.

2. ¿Debe enseñarse el documental en las facultades de periodismo? Por la misma lógica, ¿debería enseñarse ética periodística en los estudios de cine?

Sí. Fíjate en la facultad de UC Berkeley y todos los grandes documentales que han hecho. La ética está involucrada porque son películas creadas en un contexto periodístico.

3. ¿Puede el documental considerarse como periodismo? ¿los *modos* [concepto de tipologías documentales acuñado por Nichols] son los que definen esta diferencia entre unas obras y otras?

Sí. Y se han considerado así desde hace mucho tiempo, por lo menos desde los años '30. Aunque no siempre se hayan reconocido como tal. Pero no todos los documentales son periodísticos. Los documentales que se basan más en el reportaje y las pruebas suelen tirar hacia la narración -el modo expositivo- o al observacional combinado de alguna manera con el interactivo.

4. Las plataformas de *streaming* parecen tener un acercamiento mucho más *liberal* en cuanto a los temas que están dispuestos a mostrar e incluso en los que invertir, ¿puede esto significar una edad de oro para el género? ¿Cómo puede afectar al contenido?

Quizá. ¿Liberal? Más bien libertario²⁹, es decir, reacios a imponer un control editorial -para bien o para mal, así que aparece un rango amplio de cosas nuevas, buenas, malas, feas y falsas. Será un nuevo obstáculo saber diferenciarlas. Las cadenas tradicionales y los periódicos eran

²⁹ Tanto "liberal" como "libertario" están siendo empleadas en el sentido anglófono más común. Siendo liberal más equivalente a "progresista" y "libertario" para referirse a ideas más cercanas al anarcocapitalismo, que están cobrando especial relevancia en Estados Unidos en los últimos años.

conocidos por su criterio, sea lo que fuere, pero Facebook y otras parecen no tener ningún tipo de criterio. No es algo tan bueno como preocupante. Las limitaciones no implican un trabajo débil o malo -fíjate en trabajos iraníes o de Europa del Este antes de que cayera el muro, acaban superando los obstáculos.

5. La democratización de herramientas de alta calidad (por ejemplo, cámaras HD y micrófonos superiores en los teléfonos móviles) es otro gran cambio, ¿cómo puede afectar al cine documental en los próximos años?

Un puntazo, una gran noticia. Nada comparado con los espectáculos de efectos especiales, pero una gran forma de permitir a muchos hacer mucho. No hace falta que sea nada glamuroso. *Black Lives Matter* y recuperar el control sobre la policía nacen en gran medida de imágenes simples, grabadas a mano, de atrocidades y asesinatos cometidos por la policía. Sin esas imágenes el movimiento no habría crecido de esta forma.

Elisabet Cabeza - Entrevista telefónica

Elisabet Cabeza es directora de dos documentales junto a Esteve Riambau: *La doble vida del Faquir* (2005) y *Màscares* (2008). Ha trabajado como periodista también para el diario *Avui* y *eldiario.es*, además de presumir de un extenso trabajo como *freelance*.

Elisabet es profesora asociada de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona, impartiendo clases en la asignatura de Teoría y Práctica Documental, donde explica teoría y asesora proyectos documentales.

Contacté con Elisabet por correo electrónico y acordamos una entrevista telefónica. La conocía ya al haber cursado su asignatura en el curso 2018/2019.

C.O. ¿Hasta qué punto podemos considerar el documental como un texto periodístico y qué limitaciones existen en ese sentido?

E.C. Si hablamos del periodismo como un retrato de la realidad, sí. Pero ya entramos de lleno en el concepto complejo que es la realidad. Incluso en el periodismo ya estamos hablando de

una realidad filtrada por la mirada de cada uno. El documental trabaja asumiendo una dimensión subjetiva y trasladando y compartiendo esa mirada.

El periodismo no manifiesta esa subjetividad de la misma forma, busca una amplitud de voces y tiende hacia una verdad objetiva hipotética. Por ejemplo, esta entrevista, en teoría, pertenece a una misma realidad, pero nosotros la vivimos de formas distintas - y así con todo. El periodismo se basa en intentar disimular esas diferencias y articular la información de forma bien argumentada.

C.O. Pero no todo el periodismo funciona igual...

E.C. Por supuesto, depende del género, en una crítica cinematográfica, por ejemplo, se articula la subjetividad de una forma mucho más evidente y explícita.

El buen periodismo debe saber trabajar con esto, asumiendo esas subjetividades, pero trabajando para incluir distintas perspectivas, opiniones y elementos que permitan la posibilidad al lector construirse una opinión propia. Esto sí pienso que es ampliable a todos los géneros, incluso en la noticia estricta. Lo importante estará en los elementos que ofrezca el texto al receptor para que pueda encararlo apropiadamente.

C.O. Cuando se hace un documental, por tanto, ¿tenemos un deber ético de trabajar también en esa dirección que no existe en el cine de ficción?

E.C. Pienso que debería haber un deber ético siempre. Si bien el documental utiliza herramientas del cine de ficción, también el cine de ficción participa de la realidad. Por tanto, pienso que siempre debería existir esa responsabilidad.

C.O. Cuando la gente se lanza a hacer un proyecto de este tipo, en el mundo del documental, ¿piensas que suelen priorizar la dimensión estética (como una obra artística o de entretenimiento) o la ética (como una herramienta social)?

E.C. Es importante que no reduzcamos la estética solamente a que algo sea atractivo para el público. Pero sí es importante entender que, y aquí la diferencia con el reportaje audiovisual, es que el documental pone tanto énfasis en *cómo se dice* como en *qué se dice*.

En el campo estrictamente periodístico está el reportaje. El reportaje tiene una intención de ir ‘más al grano’. Sin embargo, el documental hace trabajar más al espectador: todo es cuestión de cómo lo articules tú, de las decisiones que tomas en el montaje.

C.O. ¿Cómo es ese proceso? ¿Empiezas con una idea periodística o artística?

Desde el punto de vista creativo, tú partes de una idea y luego vas descubriendo cómo lo haces. Y eso es lo bonito del documental, nunca será exactamente lo que tú tenías en la cabeza al principio. Tú empiezas con una serie de preconcepciones o de ideas que a lo mejor no se materializan, o se tienen que forzar. En este último caso puedes estar intentando provocar que se cumpla y eso atentaría contra el concepto mismo del documental.

C.O. ¿Te has encontrado alguna vez en esa situación? ¿en la que sientes que estás forzando algo?

E.C. Sí, pero cuando las cosas no salen como piensas no hay que verlo como algo malo. A menudo la misma realidad te sorprende para bien. En una de las películas que co-dirigí con Esteve Riambau, *Màscares*, tratábamos de meternos en la piel de una persona, en concreto de un actor de teatro, Josep María Pou. Nosotros teníamos claro que queríamos sacar el proyecto, pero no sabíamos cómo serían acercarnos a los ensayos, cómo adaptarnos al trabajo del equipo de teatro para poder filmarlo.

En mi primer trabajo, *La doble vida del faquir* tratamos la historia de un cineasta amateur durante la guerra civil en un orfanato de Sant Julià de Vilatorrada. Provocamos el reencuentro de dos de los protagonistas y claro, tienes que adaptarte a todo lo que ocurra porque lo más valioso es la espontaneidad de ese momento.

Es muy bonito trabajar en proyectos así. Siempre digo que cuando grabas un documental tienes que estar con un ojo en el objetivo de la cámara y, con el otro, atento a todo lo que ocurre a tu alrededor: tienes que ser reactivo, tienes que saber adaptarte.

Otro ejemplo de la adaptación me lo dio Joshua Oppenheimer, al que entrevisté cuando estrenó *La mirada del silencio*. Hacia el final de la película entrevistan a la familia de uno de los torturadores, que niegan que su padre haya participado en todo ese proceso³⁰. Entonces Oppenheimer les muestra las imágenes de *The act of killing* en las que farda de haber matado y torturado a la gente. Oppenheimer dijo que tuvo que reestructurar todo el documental en base a esa escena.

C.O. Claro, es una de las escenas más importantes de la película.

Sí y, de hecho, de ahí viene la idea de *La mirada del silencio*, por la crisis entre generaciones que no saben lo que ocurrió en sus propias familias, que conviven con un pasado de violencia. Una escena le hizo cambiar toda la estructura del documental. Una de las cosas más importantes en un documental es tener claro el tema, que es como el ancla del proyecto. Pero hace falta ser dúctil, ser capaz de cambiar la forma de acercarse a ese tema.

Luego hay que trasladar eso al montaje, que tiene una especial importancia en el documental, ya que debe actuar en base al tema.

C.O. ¿Qué papel juega el guión en el documental? Por lo que comentas, gran parte de lo que ocurre en la película es espontáneo.

E.C. Bueno, primero hay una tarea previa de entrevistas con los personajes. Esto sirve para que cuando entrevistes a los personajes delante de la cámara vayas con una cierta idea de lo que podrás sacar de ellos. Claro, es posible que lo que te dijeran antes no te lo vuelvan a decir y viceversa. Aún así, es importante tener ese guión inicial, sirve como una referencia inicial para poder empezar a construir.

Hanneke Willemse - Entrevista por videoconferencia

Hanneke Willemse dirigió *Ni peones ni patronos* (1986) con el colectivo *Kontrast Film*. La película trata la experiencia de las colectivizaciones anarquistas llevadas a cabo por

³⁰ Las purgas anticomunistas de 1965-1966 en Indonesia. Oppenheimer dirigió dos documentales sobre el tema, *The act of killing* (2012) que habla sobre todo con los que llevaron a cabo la masacre y *The look of silence* (2014) que se centra en una familia víctima de las purgas.

campesinos aragoneses en los años ‘30, así como su posterior represión. La historia es contada desde la memoria por algunos de su protagonistas, que todavía viven en el lugar cincuenta años más tarde. Fue motivada por el movimiento okupa, del que formaba parte en los años ‘80 en Ámsterdam.

Willemse publicó un libro más completo sobre el tema, que fue traducido al castellano como *Pasado Compartido. Memorias de anarcosindicalistas de Albalate de Cinca, 1928-1938* y publicado en 2002 por *Prensas Universitarias de Zaragoza*.

Actualmente, Hanneke vive en su Ámsterdam natal, en Países Bajos. Contacté con ella por teléfono y hablamos brevemente sobre el asunto, una semana más tarde tuvimos una reunión por videoconferencia. Esta entrevista es la segunda.

C.O. ¿Qué os motivó a grabar *Ni peones, ni patronos*?

H.W: Queríamos hacer una película sobre la revolución social para la vida cotidiana, para la gente. Entonces fuimos, inocentes, en búsqueda de gente que quisiera hablar sobre la guerra civil y, sobre todo, la revolución social y el anarquismo. Sólo encontramos gente que quisiera hablar de esto en las ciudades: Barcelona, Zaragoza...

Ya existía un documental, dirigido por un belga, *El futuro del 36*. Él hablaba sobre anarquismo, pero sólo en esas ciudades, casi no se refiere al campo, que nos interesaba a nosotros.

Entonces decidimos que queríamos hacer un documental donde se viera realmente la diferencia entre “ahora” y entonces [para nosotros]³¹, así que fuimos a los pueblos donde la estructura no había cambiado demasiado. Fuimos por estos pueblos en busca de gente que pudiera decirnos algo.

C.O. ¿Cuánto tiempo estuviste por ahí? ¿por qué en Albalate de Cinca?

Hicimos tres viajes de unas dos semanas cada uno. Decidimos esa zona porque al aguantar más tiempo durante la guerra civil pudieron realmente desarrollar una revolución. Así que nos centramos en Aragón. Decidimos empezar en Fraga, en el local de la CNT. Enfrente del

³¹ Desde el punto de vista de jóvenes revolucionarios de Amsterdam.

local, por casualidad, nos comentaron que posiblemente podríamos hablar con gente de Albalate.

Una vez en Albalate³² nos dirigimos a un restaurante en la plaza. No lo sabíamos, pero el dueño era el mayor fascista del pueblo. Por suerte, una señora de la cocina nos indicó cómo podíamos contactar con gente que quizá quisiera hablar desde el otro bando -seguramente una pareja de Francia. Conocimos a Luis y a Fina y decidí quedarme yo sola en el pueblo para conocer bien la historia.

C.O. ¿Cómo conseguiste que hablaran del tema?

En ese tiempo, fingí que era periodista y tuve muchas conversaciones con gente del pueblo sobre la cultura del lugar. Fue así cómo aprendí quién era más de izquierdas o de derechas en el pueblo. Estuve también en otros pueblos de la comarca buscando gente que quisiera hablar, pero nadie quería.

C.O. ¿Empezasteis con la intención de grabar un documental?

No, durante ese tiempo escribí un libro de cara a terminar mis estudios, *La revolución inacabada*. Fue al escribir ese libro que decidí ponerme en contacto con mi compañero para hacer el documental, ya que él había hecho ya otras películas.

Hicimos un guión, que consistía en grabar a la gente en su situación actual: entre el aislamiento completo y el secano, para referirnos al silencio que rodeaba a la historia. También lo contrastamos con el agua, por ser la contraria al secano.

Dediqué una semanas a convencer a la gente de que íbamos a hacer el documental, mostramos otro documental para demostrarles que nuestro corazón estaba en buen sitio, por lo menos de que éramos de izquierdas. Porque claro, la confianza te la tienes que ganar.

C.O. ¿Cómo reaccionaron cuando dijisteis que les ibais a grabar?

Bueno, todavía había mucho miedo: ‘¿qué vas a hacer con esta película?’, preguntaban. Como ya llevaba tiempo y teníamos cierta confianza les podía decir que era para la gente como ellos, no para hacernos ricos ni para los de derechas. En todo momento estábamos

³² Albalate de Cinca, en la comarca del Cinca Medio, Huesca.

pensando tanto en la ética como en la estética. Por eso hay cosas que no aparecen, como historias de violaciones... están en el libro³³, pero no en la película.

Mucha gente tenía dudas a la hora de filmar y varios se retiraron.

C.O. ¿Por qué piensas que se retiraron a la hora de grabar?

Porque a la hora de grabar se puede oír y ver a la gente, reconocerla. Nos les importaba tanto lo que pudiera escribir una holandesa, que nadie que conocían fuera a leer, pero grabar era diferente. En total hubo tres personas que se fueron.

Hubo otra persona, María en la película, fue más fuerte. Acabó, junto a otras mujeres, en la cárcel cuando los fascistas tomaron el pueblo. También grabé a otras, pero no quisieron aparecer en la película. María decía que eran unas cobardes. Ella lo decía claro: ‘yo voy a contar mi historia’.

C.O. ¿Piensas que María ya tenía ganas anteriormente de que alguien le preguntara sobre esto?

Sí, ella decía que todo el mundo tenía que saberlo. Le había pasado a muchas mujeres y a mucha gente y quería que se supiera. Gracias a ella hubo otras mujeres y hombres que se atrevieron a hablar. Querían que el mundo supiera que habían estado en la cárcel durante tanto años y cómo habían sido los primeros momentos...

C.O. Imagino que la mayoría de vecinos de Albalate en la actualidad ya habrán visto la película. ¿Cómo lo asimila la gente allí?

Al principio ni siquiera podíamos poner la película en el mismo pueblo, porque le daba miedo a toda la gente que salía en el documental. Así que lo proyectamos en el local de la CNT de Monzón. Era más industrial, más grande y la gente no se conocía tanto como se conocen en

³³ Willemse, H (2002). *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas de Albalate de Cinca 1928-1938*. Pressas universitarias de Zaragoza. Traducido del holandés, se trata de un extenso reportaje sobre la historia oral de la comarca en tiempos de revolución y guerra.

Albalate. Después, cuando teníamos más dinero, hicimos copias en VHS que les repartimos a la gente que participó en la película.

También presentamos la película en Toulouse, en un local de la CNT ahí, que se llenó de gente. Fue una reacción muy diferente. Curiosamente, una señora reconoció a su hermano, al que no había visto casi nunca, nada más empezar la película. Para esta gente [exiliados] la revolución se recordaba como una etapa gloriosa. Por esas diferencias escribí *Pasado compartido*, que sentía que no se podía haber hecho en forma de película.

C.O. ¿Por qué decidiste que una película sería la forma adecuada de contar esta historia?

Esa gente ha hecho historia. Una historia realmente importante. Muchas de estas personas apenas tenían la capaz de leer así que, ¿qué puedes hacer? Era una forma de devolverles lo que nos habían dado al contarnos sus historias. El libro, que encima tendría que traducirlo, no servía para devolvérselo. Con la película podrían volver a escuchar su historia.

Luego, por supuesto, tocaba pensar en cómo hacerlo: no quería que ninguno de nosotros apareciera en las imágenes, ni que contaran su historia en un formato de pregunta y respuesta, ni nada de eso. Tenía que ser su historia.

Ahora entiendo que no funciona sólo para Albalate, sino para muchos pueblos donde ocurrió casi lo mismo. Pueblos donde esto no se podía hablar, son ahora los nietos los que empiezan a interesarse por estas cosas, a buscar la historia de sus abuelos y a investigar la cuestión de las fosas comunes.

Aunque todavía pienso que tiene valor la película, precisamente porque en los pueblos la gente calla, tiene miedo.

C.O. ¿Consideras que hiciste periodismo con este trabajo?

Para mi el periodismo es otra cosa: tú escuchas algo, lo verificas y luego hablas con gente que quizá tenga una idea distinta. Y después de eso ya valoras, para encontrar ‘la verdad’ más o menos.

Lo que vi en la temporada de preparación -en la que hablé con mucha gente, también de derechas- es que cuando hablaba con los de un bando era imposible hablar con los del otro.

Por ejemplo, el jefe del restaurante de la plaza contaba orgulloso que había traído a compañeros que estaban escondidos en Barcelona y terminaron en la cárcel. Y maltratados, por supuesto. Y él se enorgullecía de eso...

Un periodista utilizaría esto para hacer un artículo, pero yo quería contar la historia de un grupo de gente. Gente con la que ya era difícil hablar porque yo había hablado con este señor. Sentían que no podían confiar en mí sólo por eso. Si es sólo por curiosidad, quizá no pase nada, pero si de verdad quieres entrar en este tema tienes que elegir lo que quieres.

Quería saber lo que significaba la revolución social, pero primero hacía falta hablar sobre la historia completa. Sobre el sufrimiento.

C.O. El otro día me comentaste que la idea de visitar Aragón era para vuestros compañeros okupas en Ámsterdam, como inspiración para vuestro propio movimiento ahí. ¿Piensas que eso funcionó?

H.W. Sí. Vieron que se podían ocupar terrenos de grandes terratenientes. Aquí estábamos también ocupando de propietarios muy ricos, explotadores de casas.

C.O. En ese sentido, ¿piensas que se podría considerar propaganda anarquista?

H.W. Quizás sí. Porque esa gente que ha sufrido tanto, todavía tiene esas ideas anarquistas. Yo creo que la gente más fuerte seguía convencida de sus ideas a pesar de todo. En ese sentido sí que se puede ver cómo propaganda anarquista.

También porque se ve cómo -sobre todo en España, aunque en Holanda también- ha sido tan fácil realizar una revolución social. De cambiar tanto la vida, de llegar a vivir incluso sin dinero.

Claro quizá la sociedad no era tan complicada como ahora -con todo el mundo digital y todo. Sobre todo es un ejemplo de que si quieres, de verdad, si tienes ideas detrás y si tienes compañeros, se puede hacer. Sí, de esa forma es propaganda.

Por lo menos simpatía: no es que yo vaya con la bandera de la CNT, porque yo no creo en la CNT tampoco. Pero sí en las ideas.

C.O. ¿Qué buscabais a nivel estético? ¿Por qué dais tanta importancia al campo y las herramientas? ¿Por qué pensasteis que encajaba la música de Labordeta?

H.W. Lo pensamos mucho. La idea de los tractores en el secano era importante por lo que comentaba antes. El secano como símbolo del silencio y el encierro, y el agua como lo contrario: la fertilidad, el movimiento. Por eso también las imágenes de la acequia abriéndose y dispersando el agua por el campo.

En cuanto a la música nos decantamos por Labordeta, porque ya lo conocíamos bastante bien. Primero porque hablamos mucho con él. Pero es que, además, en *Somos* vimos exactamente lo que queríamos mostrar en la película. ‘Somos nuestra tierra’, y es verdad, sin la tierra no podemos vivir; realmente ‘hemos perdido muchos compañeros’; y el secano, el agua, está todo allí. Todo está en esta canción. Nos la dio, no tuvimos que pagarle ni nada. Además el tenía una copia de la película. Pero es que él forma parte de todo esto, también como estaba él en el parlamento: como un campesino.

A la gente la filmamos aislada, como realmente estaban. Eso también era importante. José Oto, aparece él solo, en el campo que el trabaja. El único sitio donde podía hablar de estas cosas. Queríamos enseñar esa soledad de la gente. Que a pesar de esa soledad se mantiene fuerte en esos ideales.

Inmaculada Gordillo - Entrevista por correo electrónico

Inmaculada Gordillo es profesora e investigadora en la Facultad de Comunicación (FCom) de la Universidad de Sevilla. Es autora de libros como *Narrativa y Televisión* (1999) *Manual de Narrativa Televisiva* (2009) y de un enorme número de artículos académicos dedicados especialmente a la cuestión de la narrativa audiovisual.

Inmaculada es directora del Máster de Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual así como profesora titular de la asignatura de narrativa audiovisual, del grado en comunicación audiovisual.

Cursé ésta última durante mi intercambio en la Universidad de Sevilla y contacté con Inmaculada por correo electrónico.

1. ¿Qué importancia tienen las herramientas de la narrativa audiovisual en el cine de no-ficción?

El análisis narrativo se puede aplicar a cualquier discurso que cuente una historia, es decir a cualquier relato, independientemente de que sea un relato ficcional o ficticio, o con un referente real (cine de no ficción, documental televisivo, telediario, reportaje...). Las herramientas de la narrativa audiovisual son tan válidas para el cine ficcional o no ficcional, ya que en ambos casos hay personajes (reales o ficticios), espacios, tiempos, narradores o perspectivas desde dónde se cuentan los hechos, transformaciones de la situación inicial, un tipo de estructura, etc.

2. A la hora de analizar la narrativa de un documental, ¿qué varía respecto al análisis de una obra de ficción?

Nada. La relación con la realidad se queda fuera del análisis narrativo, por lo que la aplicación de las herramientas del análisis son exactamente las mismas.

3. ¿El documental crea una diégesis propia o podemos hablar de una realidad compartida de la que el documental participa?

Cualquier relato compone una o más diégesis (el hecho de relatar es el que hace que se cree la diégesis). La realidad no es una o muchas diégesis, pues lo real no es algo construido. Al hacer un discurso (un relato) sobre la realidad es cuando se construye la diégesis

4. ¿Piensa que si un texto es narrativo puede verse comprometida su función periodística? ¿podemos considerar al documental como la versión audiovisual del periodismo narrativo?

Como se asocia lo narrativo a lo ficticio (por lo tanto a la mentira, a lo inventado) el mundo del periodismo siempre ha rechazado todo lo que se relacione con lo narrativo (que suena a cuento, relato). Yo hice mi tesis doctoral en este sentido, intentando demostrar que el

programa informativo diario de televisión (telediario) es tan narrativo como uno de ficción. Los mecanismos que se ponen en juego a la hora de contar son los mismos. Solo cambia el referente. Es un prejuicio lo que impide ver la narratividad en el texto periodístico (escrito, audiovisual, de cine, de televisión, de internet...)

5. ¿Deben utilizarse las herramientas narrativas para contar historias que puedan implicar un cambio social? ¿puede ser problemático o moralmente cuestionable si, por ejemplo, se utiliza para hacer propaganda?

El usar herramientas de la narratividad no es problemático nunca. Solo si hay una intención de manipulación, hacer pasar por verdades datos inexactos o mentirosos, o hacer discursos tendenciosos, emotivos o engañosos. Pero la narrativa es un lenguaje (es como si me preguntaras si puede influir negativamente usar el italiano para contar noticias, no sé si me explico bien) y no es la herramienta lo cuestionable o censurable, sino la forma de usarla.