

Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo.

Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital.

Ricard Mamblona Agüera

Dipòsit Legal: B-24448-2012

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo

Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital

Ricard Mamblona Agüera

Tesis doctoral UIC / año 2012

Programa: Doctorado *Les Humanitats Avui: Educació, Comunicació i Empresa*

Director de la tesis: Dr. José María Caparrós Lera (Universidad de Barcelona)



A mis padres y a mi hermano.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento es para el Catedrático de *Historia Contemporánea y Cine*, José María Caparrós Lera, director de esta tesis, por su aportación directa y práctica sobre este trabajo, por su generosa dedicación y disponibilidad, por sus sabios consejos y, sobre todo, por su constante apoyo emocional.

Agradecimiento también especial para la Dra. Carmina Crusafon, quien me impulsó y animó a encauzar mi labor profesional hacia el mundo de la docencia y la investigación y que ha formado parte de este proyecto, de manera ininterrumpida y desinteresada, desde sus primeros pasos.

A todos mis compañeros de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UIC, en especial a Cristina Sarró por su ayuda y consejo en la elaboración técnica de gráficos y maquetación general de la tesis, así como por su incondicional soporte y dedicación en la fase final del proyecto; a la Dra. Raquel Crisóstomo por sus correcciones formales y conceptuales, y por su generosa disponibilidad, consejo y eficacia en momentos clave; a mi tutor del proyecto, el Dr. Ivan Lacasa, y al resto de colegas de la Facultad por su entrega, paciencia y participación.

Quisiera agradecer también la acogida del *Centre for Research in Film and Audiovisual Cultures* (CRFAC) de la Roehampton University of London durante mi estancia de investigación en Londres, Reino Unido. Especialmente a su co-director, el profesor Michael Chanan, por sus directrices y transmisión específica de conocimientos sobre el cine documental que, sin duda, han calado directamente en esta tesis.

Gracias también a los que han accedido a ser entrevistados durante la elaboración de este estudio: Dr. Josep Maria Català, Dr. Josetxo Cerdán, Dr. Antonio Weinrichter, Prof. Michael Chanan, Prof. Brian Winston, Llorenç Soler,

Patricio Guzmán, Jordi Ambròs, Marc Isaacs, Tabitha Jackshon y Kerry McLeod por su incuestionable aportación intelectual a este trabajo.

De la misma manera, me gustaría agradecer a todos aquellos que, directa o indirectamente, han aportado algo a esta tesis de manera desinteresada, en especial a Óscar Sueiro, compañero infatigable de visionados, lecturas y comentarios, a Albert Albacete, Eric Trometer, Dana Kahil Trometer, Jos Man, Pau Mirabet, Jorge R. Pombo, Elena Oroz, Karsten Kurowski, a decenas de alumnos y colegas de doctorado y, en especial, a todos los compañeros del Centre d'Investigacions Film-Història.

Finalmente, a Raquel, a mis padres, José María y Ana, a mi hermano Edu, Cristina, Lucía y el resto de la familia por su confianza y apoyo a lo largo de estos años. Sin la colaboración de todos los mencionados, esta investigación no hubiera sido posible.

RESUMEN

El objeto de estudio de esta investigación es el nuevo cine documental que surge a partir de la digitalización y, en particular, los factores que han influido en el desarrollo y expansión del género en las últimas décadas. Del mismo modo, el trabajo estudia las formas en las que el autor interviene en la obra y, más concretamente, en las nuevas subjetividades que surgen a partir de esta fenomenología. La digitalización ha abierto camino a nuevas aproximaciones y reflexiones entre la imagen y lo real. Las fronteras entre ficción, documental y experimental se diluyen cada vez más y se entremezclan creando nuevas formas híbridas.

La televisión, la institución museística y otras plataformas de difusión, como las derivadas de la interactividad o la hipertextualidad, beben de la influencia del documental, llegando incluso a la creación y establecimiento de nuevos subgéneros. Finalmente, este estudio aporta una clasificación y analiza una muestra de las diferentes formas de intervención del autor en el documental, que van desde la mera aparición física hasta las formas más ensayísticas en las que el “yo” se manifiesta en la obra.

ABSTRACT

The purpose of this research is the new documentary cinema that emerges from digitalization and, particularly, the factors that have influenced the development and expansion of the genre in recent decades. Moreover, the paper examines the ways in which the author intervenes in the film and, more specifically, the new subjectivities that emerge from this phenomenology. Digitalization has opened up new approaches and insights between image and reality. The boundaries between fiction, documentary and the experimental are becoming increasingly diluted and mixed, creating new hybrid forms.

Television, the museum institution and other distribution and exhibition platforms, such as those arising from interactivity or hypertext, are fed by the influence of the documentary, even creating and establishing new subgenres. Finally, this research project provides a classification and analysis of a sample of the different forms of intervention of the author in documentary, from the mere physical appearance to those essayistic forms in which the "I" is manifested within the film.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO I. Introducción | 15 |
| 1. Contexto de la investigación..... | 17 |
| 2. Objeto de estudio y preguntas de investigación..... | 20 |
| 3. Objetivos, estructura y metodología..... | 22 |
| CAPÍTULO II. Cine documental: contexto histórico y definición..... | 31 |
| 1. Orígenes del documental: arte y terminología..... | 32 |
| 1.1. Problemas terminológicos del documental: orígenes primitivos..... | 32 |
| 1.2. Consolidación fundacional del documental: John Grierson habla sobre Robert J. Flaherty..... | 36 |
| 1.3. Bases paralelas del origen del documental..... | 39 |
| 2. En busca de una denominación común: el documental y sus aliados..... | 41 |
| 2.1. La “no-ficción”: diferencias y similitudes con el documental..... | 42 |
| 2.2. En busca de nuevas denominaciones..... | 45 |
| 3. El documental como género cinematográfico..... | 49 |
| 3.1. Problemas de reconocimiento: hacia un género propio..... | 49 |
| 3.2. La esencia del documental o el documental, en esencia..... | 51 |
| 4. La televisión y el documental: ¿impulsor o detractor del género?..... | 56 |
| 4.1. El papel de la televisión en el desarrollo industrial del documental..... | 57 |
| 4.2. Documental y reportaje: diferencias formales..... | 60 |
| 4.3. Valor televisivo vs. valor cinematográfico..... | 62 |
| 5. Definición de documental: algunos puntos comunes..... | 66 |
| 5.1. De lo que aportan los diccionarios..... | 66 |
| 5.2. De su fusión con la televisión..... | 69 |
| 5.3. De lo documental y lo real: flirteos con la ficción..... | 71 |
| 5.4. De lo clásico a lo contemporáneo..... | 76 |
| CAPÍTULO III. Factores influyentes del nuevo cine documental..... | 81 |
| 1. Revolución digital: tecnología y cine documental..... | 83 |
| 1.1. El documentalista en la era digital..... | 84 |
| 1.2. Internet y la democratización del espacio público..... | 89 |
| 1.3. Del bit al documental: nuevos formatos documentales..... | 93 |
| 1.3.1 <i>Digi-docs</i> y documentales animados..... | 94 |
| 1.3.2 <i>Documentary games</i> | 96 |
| 1.3.3. El documental interactivo..... | 107 |
| 1.4. Algunos apuntes sobre digitalización y ética..... | 110 |
| 2. Ficción y documental: influencias recíprocas..... | 112 |
| 2.1. La ficción se nutre de lo real..... | 112 |

| | |
|---|---------|
| 2.2. El documental se nutre de la ficción..... | 117 |
| 2.3. Entre la ficción y el documental: modelos establecidos..... | 122 |
| 2.3.1. <i>Drama documentary</i> y/o <i>documentary drama</i> | 124 |
| 2.3.2. El <i>fake</i> o falso documental..... | 132 |
| 2.4. Algunos aspectos sobre ética y documental..... | 139 |
| 2.4.1. Responsabilidad ética para con el sujeto..... | 141 |
| 2.4.2. Responsabilidad ética para con la audiencia..... | 144 |
| 3. <i>Reality TV</i> y cine documental: algunos rasgos comunes..... | 146 |
| 3.1. Formas derivadas de la realidad y el entretenimiento..... | 147 |
| 4. Desviaciones ensayísticas del documental..... | 158 |
| 4.1. De la compilación al ensayo: el <i>found footage</i> | 158 |
| 4.2. El filme ensayo y el documental experimental | 166 |
| 5. Entornos periféricos del cine de lo real..... | 173 |
| 5.1. El documentalismo o del documental museístico..... | 174 |
| 5.2. Impulsión del documental en Festivales y Mercados especializados... | 179 |
| CAPÍTULO IV. Formas de intervención subjetiva en el documental..... | 187 |
| 1. Las voces del documental según Bill Nichols..... | 189 |
| 1.1. Primera propuesta de clasificación: modalidades de representación... | 190 |
| 1.2. Nuevas modalidades de representación..... | 202 |
| 1.2.1. El documental poético o del desprendimiento subjetivo de la exposición..... | 206 |
| 1.2.2. Revisión de los modelos clásicos expositivos y observacionales.. | 208 |
| 1.2.3. El modelo participativo, o de la evolución del modelo interactivo.. | 211 |
| 1.2.4. Reflexiones y performatividades del documental..... | 213 |
| 2. Presencias, apariciones y asomos del autor en el documental..... | 222 |
| 2.1. Presencia corporal..... | 223 |
| 2.1.1. La presencia intimidadora..... | 224 |
| 2.1.2. La presencia demostrativa..... | 230 |
| 2.1.3. La presencia intimista..... | 234 |
| 2.2. Presencia oral..... | 237 |
| 2.2.1. La presencia oculta..... | 238 |
| 2.2.2. La presencia protegida..... | 240 |
| 2.2.3. La presencia narrada..... | 244 |
| 2.3. No presencia, sin ausencia..... | 247 |
| 2.3.1. La presencia trasladada..... | 248 |
| 2.3.2. La presencia conciliadora..... | 249 |
| 3. Formas metapresenciales y metadiscursivas del documental..... | 252 |
| 3.1. Notas sobre lo íntimo, lo personal y lo público..... | 253 |
| 3.2. El diario filmado..... | 257 |
| 3.3. Cine doméstico y autobiográfico..... | 265 |
| 3.4. El autorretrato..... | 271 |
| 3.5. Las correspondencias fílmicas..... | 279 |

CAPÍTULO V

Subjetividad en el documental actual: análisis de una muestra representativa.... 289

1. Justificación y descripción de la muestra..... 290

2. Índice de documentales de la muestra..... 295

3. Justificación y descripción del cuestionario..... 299

4. Resultados del estudio de la muestra..... 302

5. Análisis de los resultados del estudio..... 305

CAPÍTULO VI. Conclusiones..... 331

FILMOGRAFÍA CITADA..... 343

BIBLIOGRAFÍA..... 363

ANEXO 1

- Índice de imágenes
- Índice de tablas
- Relación de las entrevistas

ANEXO 2

- Fichas de los documentales de la muestra

“I really live only in my editing room. Or when I film.

The rest of my life is slavery”

Jonas Mekas

CAPÍTULO I

· **Introducción** ·

1. Contexto de la investigación

Parece casi obligado empezar cualquier ensayo sobre el cine documental haciéndose eco de la evolución del género en los últimos 20-30 años. Hasta los años noventa, el estudio sobre este tipo de cine podía entenderse como un constante reconocimiento del documental por su importancia social y cultural dentro de la historia, con diferentes obras retrospectivas y otros ensayos sobre las formas de representación.¹ A partir de mediados de la década de 1990, el interés por el estudio y análisis crítico del documental crece de manera notable, y las formas de pensar el documental se ven representadas en múltiples y creativas formas conceptuales.²

Al igual que el fenómeno de la “telerrealidad” (en parte trazado sobre antecedentes documentales), que ha despertado múltiples investigaciones entre los estudiosos del medio televisivo, la reaparición (y en ocasiones éxito) de largometrajes documentales en salas comerciales ha hecho lo propio en el ámbito del cine documental.³ Y lo ha hecho a diferentes niveles, no sólo

¹ Es texto referencial sobre historia del documental el clásico *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford University Press, 1993), del historiador Erik Barnow.

² Uno de los ensayos teóricos fundamentales sobre cine documental es *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991) de Bill Nichols.

³ Es necesario citar el fenómeno Michael Moore tras *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004), con casi 500.000 espectadores en España el primero y 750.000 el segundo, convirtiéndose en el documental más taquillero de todos los tiempos con una recaudación final de más de 120 millones de dólares y obteniendo casi el 70% del box office del documental en España. En lo que respecta a la producción española, sólo *OT: La película* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2002) y *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) parecen haber superado los 350.000 espectadores. Documentales de reconocido prestigio internacional como *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), que no supera los 150.000 espectadores, o *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) con apenas 37.000, son algunos ejemplos contradictorios entre el auge del género documental y su modesta respuesta en

académico sino también profesional, estimulando la producción, distribución y exhibición del documental tanto en el número como en las formas. A este fenómeno hay que sumarle de forma irrevocable la repercusión que ha obtenido sobre la audiencia, incrementando el número de seguidores de este género y suscitando la demanda de nuevas actividades docentes y la exhibición en circuitos alternativos a la televisión o a las salas comerciales, como bien demuestra el surgimiento de numerosas muestras y festivales especializados.⁴

Lejos ya de las formas reporteriles y estereotipadas que ofrece la televisión, y más allá de las temáticas relativas a las maravillas de la ciencia y la naturaleza o a la exposición etnográfica de mundos exóticos, el documental ha encontrado la manera de evolucionar y expandirse hacia nuevos horizontes.⁵ En España, se estrenan casi semanalmente filmes documentales en las carteleras, la comercialización es posible gracias a la edición en formato DVD, y la rentabilidad social del documental encuentra su mejor aliado en la exhaustiva difusión que se produce a través de diferentes circuitos alternativos y en la Red.⁶

taquilla. Fuente: Ministerio de Cultura: Base de datos de películas clasificadas <http://www.mcu.es/cine/index.html>

⁴ En España, el Documenta Madrid (Festival Internacional de Documentales de Madrid), nacido en 2004, se ha convertido en el festival con mayor afluencia de espectadores de la ciudad: en su última edición acogió a unas 14.000 personas. Por citar otro dato relevante, en 1988, surgió el IDFA (International Documentary Festival Amsterdam), actualmente, está considerado el festival internacional de documentales más grande del mundo, con más de 120.000 visitas anuales.

⁵ Son bien conocidas las formas seriales de índole divulgativa o slots televisivos que ofrecen grandes compañías como National Geographic, Discovery Channel o la BBC y que tienen una gran presencia en la oferta televisiva mundial.

⁶ Como alternativa o complemento a las formas tradicionales de difusión del documental, Internet, a través de diferentes portales especializados, ofrece la posibilidad de descarga (bien sea streaming, formato digital o calidad DVD) por módicos precios. Youtube, Vimeo o Google Video son algunas de las grandes plataformas que facilitan la difusión libre y gratuita de contenidos audiovisuales. Por otro lado, en un terreno algo pantanoso con la legalidad,

Perpetuamente relegado a lo largo de la historia a un segundo término respecto al cine de ficción, el documental parece prestar hoy en día sus mejores atributos al resto del cómputo de la producción audiovisual. La ficción, la televisión, el cine experimental o el videoarte parecen contagiarse del poder expresivo de lo real a través de la mirada cinematográfica. La insistente línea divisoria que intenta separar la ficción de lo documental ensancha cada vez más sus fronteras, a menudo traspasadas por ambas partes sin que ello provoque mayores escándalos. Ficciones que beben de la estética documental y documentales que hacen lo propio con las técnicas narrativas de la ficción han promovido variados y novedosos formatos, algunos ya convertidos en subgéneros.⁷

Pero si hay algo que ha contribuido de manera clave en el auge del cine documental de estos últimos años ha sido, sin duda, el fenómeno de la digitalización. Al igual que en las décadas de 1950 y 1960 la aparición de cámaras ligeras de 16mm y la posibilidad de registrar el sonido sincrónico sin necesidad de cable revolucionó las formas del documental, los nuevos dispositivos digitales, sobre todo gracias a su accesibilidad y abaratamiento, han originado un nuevo contexto en su acercamiento a la realidad. La tecnología digital audiovisual ha permitido una palpable reducción de los equipos técnicos y humanos para la producción de documentales. Como consecuencia de ello, las formas del cine documental han derivado hacia un individualismo más notorio,

encontramos otras formas comunes de descarga como son los sistemas de almacenamiento y compartición de archivos *p2p*, *torrent*, Rapidshare o el desaparecido Megaupload, por citar algunos.

⁷ De la cultura anglosajona hemos heredado ciertos términos que surgen de la combinación entre la ficción y el documental como el docudrama, o el *drama documentary*. El falso documental o *fake* es otro ejemplo significativo de la hibridación entre géneros y encuentra otras variantes y nomenclaturas como *docufictions*, *mockumentaries* o *rockumentaries*, en el caso del documental musical.

donde el subjetivismo y la intervención del autor se expresan en múltiples modos de representación, y en los que este estudio prestará especial atención.⁸

En efecto, el género documental ha alcanzado su máximo grado de representación en las últimas décadas. A su intrínseca responsabilidad social otorgada a lo largo de la historia, hoy se añade también su compromiso creativo con la realidad presente. Sin duda, un presente marcado tecnológicamente por el fenómeno de la digitalización, donde la transformación no sólo tiene que ver con las formas de hacer, sino también en la manera en que el documental es pensado.

2. Objeto de estudio y preguntas de investigación

El objeto de estudio de esta investigación es el nuevo cine documental que surge a partir de la digitalización y, en particular, los factores que han influido en el desarrollo y expansión del género en las últimas décadas. Del mismo modo, a partir del análisis de este primer tramo, el trabajo se encauza en la investigación de las formas en las que el autor interviene en la obra y, más concretamente, en las nuevas subjetividades de representación de lo real que surgen a partir de esta fenomenología.

No cabe duda que la digitalización ha abierto camino a la experimentación de la imagen con lo real, generando nuevas aproximaciones, nuevas reflexiones, incluso nuevos subgéneros como los derivados de la interactividad o la hipertextualidad. Pero la heterodoxia del cine documental contemporáneo encuentra también otros aliados en la ampliación de sus fronteras formales y conceptuales. Así, la ficción, el cine experimental, la televisión o la institución

⁸ Diferentes ensayos documentales son representados en forma de retratos autobiográficos como los films diary o diarios filmados; en otros subgéneros como el found footage es frecuente el uso de películas domésticas o film amateur para apuntes personales. El film-essay o cine de ensayo también suele prestarse a formas reflexivas propias de la subjetividad.

museística, entre otros sectores, participan en ese juego de influencias recíprocas que hacen que el documental actual alcance una dimensión multidisciplinar sin precedentes.

Por otro lado, tal como estudiaremos más adelante en esta tesis, la clasificación que estableció el profesor Bill Nichols en su primera edición de *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, contemplaba cuatro modalidades de representación que intentaban englobar y clasificar el grueso de la producción documental.⁹ Diez años más tarde, el propio Nichols publica *Introduction to Documentary*, en el que redefine las modalidades de su anterior ensayo y aporta dos nuevas categorías que bien apelan a la condición subjetivista del autor con el filme.¹⁰ Este dato revela algunas de las tendencias y transformaciones del documental en los últimos años.

Desde entonces, el cine documental no ha cesado en su intento por explorar nuevos terrenos formales y uno de sus temas centrales en este desarrollo ha sido, sin duda, la del propio sujeto. En efecto, en el documental del siglo XXI la manifestación del “yo” se coloca al frente de una nueva fenomenología.

Este trabajo de investigación doctoral pretende estudiar los factores que han influido de manera clave en la expansión del nuevo cine documental y verificar que éste, en parte generado por el fenómeno de la digitalización, manifiesta una tendencia clara hacia la aparición y el desarrollo de nuevas subjetividades de la representación documental.

Partiendo de esta hipótesis se plantean las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los factores que han propiciado el desarrollo de un nuevo cine documental? ¿Qué influencias y nuevas tipologías surgen a partir de la influencia de otros géneros y plataformas artísticas y de la comunicación?

⁹ Bill Nichols, *Op. Cit.* (1991).

¹⁰ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.

- ¿Es la digitalización uno de los agentes que ha participado de manera clave en la expansión del documental? ¿Qué modalidades documentales se originan a partir de las herramientas que ofrece la tecnología digital?
- ¿De qué maneras se manifiesta el autor en su interrelación con la realidad dentro del discurso del documental actual? ¿Qué nuevas subjetividades se establecen a partir de la digitalización y cómo cambia la mirada del documentalista con los nuevos dispositivos?
- Las nuevas subjetividades, enmarcadas dentro de una transformación global del género en todas sus dimensiones, ¿surgen de la necesidad de acabar con los valores tradicionales del género? ¿Qué valores adquiere la ética del documentalista en esta nueva era?

3. Objetivos, estructura y metodología

Para comprobar la hipótesis, este trabajo se ha fijado unos objetivos que tratan de responder a las preguntas de investigación. De manera sistematizada los objetivos de esta tesis doctoral quedarían expuestos de la siguiente manera:

OBJETIVOS PRINCIPALES:

- Definir, desde una perspectiva histórica, qué se entiende por nuevo documental y describir las diferentes modalidades que de éste surgen.
- Identificar los factores que influyen en las nuevas propuestas formales y conceptuales del cine documental contemporáneo, con especial atención a la interrelación que se establece con la tecnología digital.
- Estudiar las diferentes formas de intervención subjetiva dentro del documental contemporáneo.
- Demostrar que la subjetividad se convierte en una característica principal del nuevo cine documental.

El grueso teórico de esta investigación se desarrolla en cuatro capítulos (posteriores a la introducción), cada uno de los cuales trata de cumplir diferentes objetivos. Para entender las transformaciones que el cine documental está experimentando en estas dos últimas décadas (1990-2010), es quizás necesario volver la vista hacia las bases primitivas del documental y las discusiones teóricas que se han generado. Así, y con el fin de situar adecuadamente nuestro objeto de estudio, en el segundo capítulo, desde la perspectiva del documental actual, se lleva a cabo una aproximación conceptual sobre los orígenes del género, cuestionando algunos de los mitos establecidos por la institución. Plantea también la necesidad de reconocer al documental como género propio y la problemática que rinde diferenciarlo de su “supuesto” género opuesto que es la ficción. Pone sobre la mesa la nebulosa teórica que ha supuesto la denominación del término documental en sí mismo, y se analizan los diferentes términos clásicos y contemporáneos empleados para dirigirse a éste, como el cine de no-ficción, cine de lo real, postdocumental, postcine, documentalismo y otras derivaciones. Esto servirá sin duda para definir desde el presente, y de una manera más amplia, el nuevo documental.

Finalmente, expone de manera crítica la relación que el documental ha establecido con la televisión desde su nacimiento, las influencias que se ejercen mutuamente entre la televisión y el cine documental y cómo ha influido la pequeña pantalla en el concepto que del documental se tiene hoy en día a nivel popular. Por tanto, este primer capítulo teórico nos llevará a explorar unos territorios que irrevocablemente contribuyen a establecer unas pautas comunes entre los diferentes teóricos que han intentado definir el término a lo largo de la historia. Lo que se pretende demostrar es la dificultad de establecer una definición que sea definitoria para todas las categorías y soportes que engloba el documental. Con la transformación del nuevo cine documental, todavía parece más complicado establecer una definición unánime, pero las bases teóricas de este capítulo serán extrapolables al objeto de nuestro estudio.

En el capítulo III se realiza un estudio acerca de los factores clave que han propiciado el camino hacia el nuevo cine documental. En primer lugar,

reparamos cómo la revolución tecnológica, encauzada por el fenómeno de la digitalización, ha ejercido un cambio importante en la industria cinematográfica y, especialmente, en el cine documental. Considerando los diferentes cambios tecnológicos que han afectado a las formas documentales en sus diferentes corrientes y etapas, no cabe duda que la digitalización interfiere directamente en las formas de hacer, ver y pensar el documental hoy. En este sentido, se analiza la relación entre el documentalista y las nuevas tecnologías, al mismo tiempo que se repasan algunos de los formatos que surgen precisamente de la interrelación entre lo digital y la representación de lo real, tales como el documental interactivo, el documental animado o el videojuego documental. Por otro lado, se estudian las influencias recíprocas que surgen entre la ficción y el documental y los nuevos subgéneros que de esta fusión nacen o se consolidan, como son las variantes del docudrama o los falsos documentales. También estudiamos otros factores como los que se producen a partir del fenómeno de la telerrealidad que está ejerciendo y que recibe una influencia notable sobre algunas de las formas del documental contemporáneo.

Por otro parte, las variantes del cine experimental así como el uso cada vez más recurrido de lo documental en la esfera museística declinan la aparición o el resurgimiento de diversos ensayos cinematográficos como el filme de metraje encontrado, el documental experimental, el filme de ensayo o el videoarte, entre otros. Por último, describimos algunas de las actividades o entornos que han contribuido al desarrollo del nuevo cine documental, con especial atención a los festivales y muestras especializadas, así como la nueva difusión que se genera a través de circuitos alternativos, Internet, etc. Todo ello conlleva a reflexionar, a lo largo del capítulo, sobre el proceso de democratización de la opinión pública y los peligros que pueden derivarse de la digitalización y otros factores en relación a la ética del documentalista.

El cuarto capítulo se centra básicamente en las subjetividades que del cine documental contemporáneo se derivan. Una vez repasados los factores más influyentes del nuevo documental y definidas algunas de las modalidades que de éste surgen, en primer lugar, hemos considerado conveniente repasar las

propuestas de clasificación clásicas y revisadas que establece el profesor norteamericano Bill Nichols. La obra de Nichols ha servido de referencia a ensayistas y académicos para clasificar al documental. Y por lo que hace referencia a este estudio, su premisa de establecer modalidades según el grado de intervención del autor en la obra nos ayuda notablemente en el planteamiento de análisis de las formas subjetivas de representación del documental contemporáneo. De esta manera, intentamos establecer un estudio de las formas actuales en las que el autor se manifiesta en la obra, ya sea a través de las diferentes formas de intervención sobre la película, de la cercanía con los textos propuestos o la voluntad exploratoria y autorreflexiva del sujeto sobre los temas tratados.

Por último, el capítulo V consiste en el análisis de una muestra de documentales que nos permite examinar la tendencia progresiva del cine documental hacia el subjetivismo. A partir de una muestra de documentales seleccionados de entre diferentes premios otorgados por festivales especializados en el género, y la elaboración de un cuestionario que aporta datos cuantitativos y cualitativos, será posible verificar si la hipótesis planteada cumple con los objetivos de la investigación.

El camino metodológico para la revisión de los elementos que conforman este estudio se basa en una amplia exploración bibliográfica que atiende a una doble dirección: por un lado, la revisión de las bibliografías básicas que tratan sobre la historia del documental o en forma de retrospectiva histórica sobre el género, como pueden ser las obras de Barnow, Barsam, Ellis y McLane o Rotha y, por otro lado, la revisión de aquellos autores que tratan al documental desde una perspectiva teórico-reflexiva y que profundizan sobre algunos aspectos concretos relacionados con el género, con especial atención a las clasificaciones de Nichols o Renov, o a diversos ensayos como los de Breschand, Bruzzi, Chanan, Min-ha, Plantinga, Winston, etc.; o los de académicos españoles como Català, Cerdán, Ibarz, Ledo, Ortega o Weinrichter, entre muchos otros.

A esta revisión eminentemente hermenéutica basada en la bibliografía especializada, hay que añadirle, de manera irrevocable, el visionado de cientos

de películas documentales que comprenden desde los primeros experimentos científicos de la fotografía en movimiento hasta las piezas clave del documental contemporáneo (ver filmografía citada al final de esta tesis). Para este estudio, además, se analizarán los resultados de un muestreo que comprende un total de 72 filmes documentales de carácter internacional producidos entre los años 2005 y 2010. Esta investigación, por tanto, ha estado siempre sujeta a la constante revisión probatoria del visionado.

Como complemento a este proceso de revisión bibliográfica y cinematográfica se ha empleado la técnica de la entrevista/debate con académicos y especialistas del sector. En el ámbito nacional se ha establecido entrevista con los académicos Dr. Josep María Català (UAB) y Dr. Josetxo Cerdán (URV), ambos coordinadores académicos del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB y editores de obras bibliográficas clave del documental en España como *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, o la publicación de monográficos especializados en *Después de lo real* (vols. I y II) de los Archivos de la Filmoteca (núms. 57-58), entre otras; el teórico Antonio Weinrichter, autor de ensayos tan importantes como *Desvíos de lo Real*.¹¹ *El cine de no ficción* o *Metraje encontrado* o *La apropiación en el cine documental y experimental* y coordinador de *.doc – El Documentalismo en el siglo XXI*, entre otros escritos. También con profesionales del sector como Jordi Ambròs, director del programa *El Documental* (C33) y responsable de compras y coproducciones de documentales de TVC; o los veteranos directores de documentales Llorenç Soler (*Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno*, 2001) y Patricio Guzmán (*El caso Pinochet*, 2001).

En el Reino Unido, cabe destacar en el ámbito académico la aportación del Profesor Michael Chanan, de la Roehampton University of London, co-director de Centre for Research in Film and Audiovisual Cultures (CRFAC), documentalista y autor de obras bibliográficas como *The Politics of*

¹¹ Todas las entrevistas han sido registradas con cámara de vídeo digital en formato miniDV y, en la mayoría de los casos, con micrófono de corbata, para una correcta transcripción posterior.

Documentary, entre otros ensayos sobre cine. En el mismo sentido, con el Profesor Brian Winston, primer catedrático en Comunicación de la University of Lincoln, jefe de estudios de la Faculty of Media and Cultural Studies de la University of Westminster, Decano del College of Communications de la Penn State University y responsable del departamento Cinema Studies de la New York University, autor de ensayos como *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. En el ámbito profesional, con Tabitha Jackson, programadora de contenidos culturales de Channel 4 y editora de More 4, canal digital especializado en documentales creativos; Kerry McLeod, directora del Documentary Filmmakers Group (DFG), organización independiente para el desarrollo y la promoción del documental en Reino Unido, productora de Mosaic Films y colaboradora de Film London, BFI, BBC y Channel 4. Y, finalmente, con el cineasta independiente Marc Isaacs, autor de documentales multipremiados y de reconocido prestigio internacional como *Lift* (2001), *All White Banking* (2007) o *Men of the City* (2009), entre otros. Todos ellos han contribuido de manera clave al análisis interpretativo de los puntos expuestos en este trabajo.

Durante la elaboración de esta tesis doctoral se ha realizado una estancia de investigación en el extranjero, con motivo de la concesión de la beca “Borses de viatge – beques per a la recerca a l’estranger (BE-DGR 2008)” otorgada por la AGAUR (Agència de Gestió d’Ajuts Universitaris i de Recerca), concretamente en el Centre for Research in Film and Audiovisual Cultures (CRFAC), adscrito a la School of Arts de la Roehampton University of London, del 12 de septiembre al 18 de diciembre de 2009.

Otra de las actividades influyentes para la realización de este trabajo ha sido la asistencia a congresos y conferencias especializadas. En este sentido, El CDA elaboró un estudio sobre *El Mercat Documental a Catalunya, a Espanya i a Europa*, donde se generaron debates y charlas específicas sobre el mundo del documental cinematográfico y televisivo en todas sus dimensiones financieras, productivas y de distribución, con una mirada comparativa dentro del marco

europeo, con ponentes de la talla de Jordi Balló o Ramon Colom.¹² La fuerte tradición documentalista que tiene el Reino Unido origina a menudo diversos proyectos conferenciantes que giran en torno al género. *Documentary now!* permite de manera anual desde 2007 el encuentro de estudiantes, cineastas y público interesado en las actuales tendencias de la práctica documental, con ponentes de la talla de Michael Renov o Michael Chanan.¹³ Y *Crossing The Line: between FACT and FICTION*, supuso una oportunidad de profundizar en las nuevas tendencias, formatos, diversificaciones y desviaciones que el uso de la (tele) realidad ha llevado a cabo en el panorama actual de la televisión y cine británicos.¹⁴ De la mano directa de directores como Ken Loach, Nick Broomfield, Stephen Frears o Pawel Pawlikowski se rediscutió sobre el potencial, los problemas y el futuro del documental con respecto a la ficción.

La asistencia a Festivales especializados en documental ha sido también uno de los escaparates en el que este trabajo queda reflejado. La visibilidad es uno de los factores importantes de estos espacios en los que se proyectan obras representativas de las nuevas tendencias del género, así como retrospectivas, ciclos de autores y temáticos, etc., tanto a nivel nacional como internacional. Así, en España, Festivales Internacionales de Cine Documental como *Docs Barcelona*, *Punto de Vista*, *Documenta Madrid* o el desaparecido *Docúpolis* en Barcelona, han servido para corroborar el estado de auge del documental postmoderno. Y fuera del territorio español se ha asistido con acreditación al Sheffield Doc/Fest (2009) y al IDFA 2009 (Amsterdam), ambos referencias internacionales del género documental. Estos Festivales son también puntos de

¹² Centre de Desenvolupament Audiovisual. Proyecto creado por el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació del Institut Català de les Indústries Culturals, perteneciente a la Generalitat de Catalunya.

¹³ Conferencia patrocinada por el Birbeck College, en Londres, sobre las posibilidades del género documental en el contexto contemporáneo.

¹⁴ Organizado por el grupo DocHouse y la BBC en el Rich Mix Cultural Foundation de Londres. Para más información ver crónica completa del autor en FILMHISTORIA Online Vol. XVII nº 3, 2007.

encuentro para directores, profesionales y público en general, y se caracterizan por la organización de actividades paralelas para promover esta circunstancia. Por lo tanto, este trabajo también es fruto de la experiencia adquirida en este tipo de eventos que ofrecen debates con los propios cineastas, mesas redondas, seminarios y cursos como la *masterclass* ofrecida por el director francés Nicolás Philibert en Pamplona a raíz del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra *Punto de vista* 2008 o la de Frederick Wiseman en IDFA 2009, por no hacer más exhaustiva la lista.

Finalmente, algunas de las conclusiones de este trabajo teórico han sido maduras personalmente gracias a la puesta en práctica de la dirección de algunos filmes documentales. *Darrere la finestra: Vida quotidiana als Centres de Menors franquistes* (2006) fue todo un reto de representación histórica a través de la memoria de los testimonios, donde se trabajó con la utilización de algunos elementos retóricos propios del documental como representaciones ficticias metafóricas, tratamiento de material encontrado o interacción con los personajes.¹⁵ *Istanbul. Ortakoy. Proceso* (2007) fue un cortometraje donde se experimentó con la abstracción a partir de lo observacional sobre el proceso creativo del arte pictórico.¹⁶ Y en el terreno teórico, se publicó el libro *100 documentales para explicar Historia. De Flaherty a Michael Moore* (2010), de José María Caparrós Lera, Magí Crusells y Ricard Mamblona, que repasa las obras más significativas del género a lo largo de su historia y que ha servido para explorar de manera profunda sus corrientes y autores más importantes desde los inicios hasta nuestros días.

¹⁵ Investigación llevada a cabo por Elena Ràfols Yuste, Maria Verdú Guinot y Neus Garcia Ràfols de la Associació Fent Història y Grup de la Dona y subvencionado por el Programa del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya.

¹⁶ Obra sobre el artista pictórico Jorge R. Pombo. Proyecto apoyado por la Galería Joan Prats y mostrado en diversas exposiciones culturales.

CAPÍTULO II

· **Cine documental: contexto histórico y definición** ·

1. Orígenes del documental: arte y terminología

Desde sus orígenes, el cine documental se ha visto envuelto en la problemática teórica por encontrar su verdadero nacimiento, tanto a nivel artístico como terminológico. De su propia nomenclatura han derivado innumerables discusiones y ensayos teóricos que versan sobre la supuesta relación de compromiso entre este arte cinematográfico y la realidad objetiva.

Siempre relegado a un segundo término respecto al cine de ficción, el documental ha experimentado históricamente problemas de reconocimiento como género cinematográfico. Desde la aparición de la televisión, el documental pareció encontrar un lugar donde refugiarse, pero la evolución de la pequeña pantalla hacia el terreno comercial no ha hecho sino diluir las fronteras entre lo divulgativo y lo cinematográfico.

Definir y clasificar al documental, dentro de un marco que sea definitorio y complaciente para todas las esferas, se ha convertido en tarea ardua complicada para estudiosos y académicos del sector. Con la emergencia del nuevo cine documental y sus múltiples formas, todavía parece más complicado establecer una definición unánime, aunque algunos complejos parecen haberse eliminado.

Con ánimo de entender mejor las transformaciones que el cine documental está experimentando en estas dos últimas décadas, terreno que abordaremos en profundidad en los siguientes capítulos, revisaremos todas estas inquietudes que giran en torno a las bases primitivas del documental. Intentaremos establecer unas pautas comunes y una base teórica sólida en la que podamos situar adecuadamente nuestro objeto de estudio.

1.1. Problemas terminológicos del documental: orígenes primitivos

El nombre “documento”, derivado del viejo término latín *documentum*, designa un escrito empleado como prueba o información, un “escrito en que

constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo” y remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. La adjetivación *documental* significa aquello “que se funda en documentos o se refiere a ellos”.¹⁷

El cine documental, según su acepción original, no hace sino referencia al carácter probatorio de los documentos cuya materia prima, en este caso, son fragmentos extraídos de la realidad. Desde una dimensión etimológica, hablamos de que las películas documentales deberían ser muestras evidentes y sensatas de una realidad clara y no desvirtuada de su entorno. Así pues, e inevitablemente, el concepto de cine documental asociado a la objetividad y a su capacidad de probar la realidad, está y ha estado siempre sometido a un problema teórico que deriva de su propia terminología. Empezando esta difícil tarea en el intento teórico de concretar cuales son los verdaderos orígenes del género.

Pero, ¿por qué se atribuyó entonces el concepto “documental” al cine? Inseparable del proyecto fotográfico del siglo XIX obsesionado por captar un instante de la vida, la invención del cinematógrafo creía posible la reproducción de los movimientos que acontecían en el mundo histórico. “En el siglo del progreso, aparece el realismo como una exigencia artística y filosófica, a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine” (Gubern, 1969: 13).

Los primeros experimentos fotográficos de Janssen, Muybridge o Marey tenían la imperiosa necesidad de documentar algún fenómeno o acción, aunque sus intereses e inquietudes gozaban de un carácter puramente científico, alejado de cualquier pretensión artística.¹⁸ El desarrollo de estos experimentos se

¹⁷ Definiciones del Diccionario de la Real Academia Española (Vigésima segunda edición).

¹⁸ El astrónomo francés Pierre Jules César Janssen elaboró el revólver photographique con el que registró el paso de Venus ante el Sol, en 1874. Alrededor de 1880, el inglés Eadweard Muybridge colocó unas cámaras fotográficas en serie para captar cada fase del galope de un

convirtieron en una realidad comercial e industrial de la mano de los inventores de profesión Thomas Alva Edison y Louis Lumière, quienes en un principio compartían el entusiasmo documental de sus antecesores.¹⁹ “El propio Edison habló a menudo del valor instructivo y documental de las imágenes y del registro de sonidos, un valor tanto educativo como comercial” (Barnouw, 2002: 13).

Rodadas en plano secuencia y cámara estática, las primeras películas de los hermanos Lumière registraban, sin grandes alteraciones escenográficas en la acción, un instante de la realidad social. Una realidad impresionada en la película fotosensible que “situada en la intersección entre un mecanismo fabricado y una manifestación de la naturaleza, es (era) la encarnación misma de una verdad supuestamente inmanente” (Breschand, 2002: 8-9). Pero ni siquiera los filmes de Lumière ni las primeras escrituras cinematográficas, cuyo grado de implicación artística eran nulas o primitivas, cumplían “con la utopía de esa ventana cinematográfica abierta al mundo real, porque el Cine no es sólo una máquina de ver, sino el dispositivo de una mirada por fin ubicua, a la vez analítica y sintética” (Monterde, 2001:20-21). Es decir, que entre la verdad y la cámara existía una relación pura, sensata, pero en su registro intercedía ya de manera inseparable la mirada y la acción propia del operador.

El historiador Erik Barnouw en su popular y exhaustiva obra *El documental. Historia y estilo*, no duda en bautizar a Louis Lumière como el “primer magnate y principal profeta del filme documental” (Barnouw, 2002: 14), en contraposición al cine de Edison quien trasladaba los hechos del mundo exterior a su “Black Maria”, eliminando la espontaneidad y naturalidad de lo filmado.²⁰ Barnouw busca, con argumentos lógicos y razonables, la esencia

caballo. En 1887, el fisiólogo francés Étienne Jules Marey con su fusil photographique pudo estudiar los movimientos de un ave en vuelo. Todos ellos se aproximaban a la técnica del filme en movimiento.

¹⁹ Edison patentó el kinetoscopio de mirilla en 1894, mientras que Louis Lumière lanzó en 1895 una cámara que la denominó *cinématographe*, que del griego significa “escribir el movimiento”.

original del documental en el cine de los Lumière. La atribución del cine documental a los orígenes del cinematógrafo ha tenido siempre una aceptación teórica debido a la reproducción pura e innegable de la realidad social que ofrecía el invento. Pero “el cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias” (Weinrichter, 2004: 25).

Efectivamente, la noción de documental va más allá de la captación de la evidencia de la salida de unos trabajadores o la llegada del tren,²¹ ya que “ni el énfasis en el exhibicionismo (del “cine de atracciones”)²² ni el énfasis en la recopilación de evidencia (documentación científica) proporcionan una base adecuada para el film documental” (Nichols, 2001: 88). La idea de que en un mismo gesto pudieran conciliarse arte y documento no era todavía concebida por los primeros cineastas.

De hecho, los hermanos Lumière nunca se consideraron cineastas, ni siquiera documentalistas, sino inventores de una máquina que reproducía la realidad. Antoine Lumière, el padre de los inventores, le comentó a Georges

²⁰ The Black Maria fue el primer estudio cinematográfico, creado por Edison en 1892 en West Orange, New Jersey. Era de madera, pintado de negro tanto por el interior como el exterior. Disponía de una ventana en la parte superior y, gracias a la superficie giratoria del edificio, podía encararse hacia el sol para obtener la luz necesaria.

²¹ Nos referimos a las primeras películas cinematográficas de los hermanos Lumière, concretamente, *La sortie des usines Lumière* (1895) y *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896). Éstas y el grueso de la producción cinematográfica de la época evidenciaban ya con sus títulos lo que iba a ser proyectado. La película se convertía más en un documento científico que probaba la impresión de la realidad en movimiento que no tanto en instrumento artístico.

²² El historiador norteamericano Tom Gunning acuñó el término “cine de atracciones” para referirse al cine primitivo falto de narratividad argumental, pero que ofrecía al espectador la posibilidad de observar las características mágicas del cine. Nos referimos al cine de Edison o a muchas de las películas de Georges Méliès, más interesadas en sorprender y excitar la mirada del espectador con sus “trucos” que en crear un relato con sentido, características propias de la barraca de feria y el parque de atracciones.

Méliès cuando éste quiso adquirir el aparato ideado por sus hijos: “Este invento no está a la venta, y, además, para usted sería la ruina. Se puede explotar cierto tiempo como una curiosidad científica: fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial” (Caparrós Lera y Castillo, 1983: 14-15).

El término “documental”, por aquel entonces, no era utilizado como sustantivo, sino más bien para adjetivar al experimento científico. Hay que aclarar antes que, de forma más bien aleatoria, el término *documentaire* era utilizado en Francia a partir de la primera década del siglo para distinguir los *travelogues*²³ más destacados de las simples “vistas”.²⁴ Y también se hacía referencia al término cuando la producción cinematográfica mostraba al público una imagen de la realidad resumida en forma de “actualidades”²⁵ o “newsreels”.²⁶

1.2. Consolidación fundacional del documental: John Grierson habla sobre Robert J. Flaherty.

“La leyenda fundacional quiere que fuera John Grierson quien por primera vez pervirtió el adjetivo habitual para emplearlo como sustantivo” (Breschand, 2002: 7). Efectivamente, fue el británico quien por primera vez hablara, o mejor

²³ Se le denominaba *travelogues* a las películas de viajes que pretendían acercar al público otros mundos lejanos y exóticos.

²⁴ Se les denominaba “vistas” a las secuencias de eventos o escenas de breve duración y que privilegiaban su mera condición de registro por encima del interés por lo filmado.

²⁵ Las “actualidades” eran secuencias de eventos de breve duración, carentes de otro valor que el otorgado por el interés propio del evento. Las “actualidades” se integraban normalmente en noticiarios o revistas cinematográficas. Así Pathé creó su *Pathé-Journal* en 1908 o Gaumont sus *Gaumont-Actualités* en 1910.

²⁶ *Newsreel* era el término anglosajón para denominar a los “rollos de noticias” que se incluían en los noticiarios cinematográficos.

dicho escribiera, en el *New York Sun*, el 8 de febrero de 1926, sobre el valor documental de *Moana*, de Robert J. Flaherty.²⁷ Pero es importante destacar que tampoco usó el término como sustantivo, sino que con buen entendimiento, lo introdujo como adjetivo. Textualmente Grierson escribió en la primera frase del segundo párrafo: “Por supuesto, *Moana* siendo un informe visual de los acontecimientos en el día a día de un joven polinesio y su familia, posee valor documental”²⁸ (Ellis y McLane, 2005: 3).

Cuando Grierson escribió que *Moana* tenía “valor documental” seguramente estaría pensando en el significado práctico y auténtico del término, esto es, en su carácter probatorio con la realidad. Quizás también quiso distinguirlo de otras películas no ficcionales con menos recursos visuales y credenciales. Pero, en parte, también hacía referencia al *documentary* registrado en el Oxford English Dictionary (OED) de 1800 que lo definía como “una lección; advertencia, aviso” proveniente del término latín *docere*, que significaba “enseñar”. Grierson encontró en este tipo de cine unas posibilidades educativas y socializadoras de extraordinaria influencia en la opinión pública. “Él (Grierson) trasladaría el término desde su uso inicial hasta aquellos primeros usos de difusión educativa, empleando los “documentos” de la vida moderna como material para extender la fe socioaldemócrata” (Ellis y McLane, 2005: 3-4).

Después de la reflexión que provocó lo escrito sobre *Moana*, es cuando comenzó a desarrollarse de manera más argumentada y profunda lo que era e implicaba el concepto documental. La definición de Grierson de *documentary film*, esta vez sí empleada como sustantivo, llegó a condensarse en unas pocas palabras: “el tratamiento creativo de la realidad” en la que se hacía referencia

²⁷ *Moana* (1926) fue la segunda película del director norteamericano Robert J. Flaherty, después de su exitoso film *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) Ambos films tenían un denominador común: la relación del hombre con la naturaleza.

²⁸ Traducción propia del texto original en inglés: “Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family has documentary value”.

por primera vez a la intención artística del autor con respecto a la captura y construcción de las imágenes de la realidad. En sus principios teóricos sobre el documental apuntaba además sobre el uso poético de las imágenes y los valores éticos del documentalista para una correcta representación empírica.

John Grierson desarrolló una teoría estética y conceptual del término que posteriormente aplicó de manera práctica en Gran Bretaña.²⁹ A pesar de eso, en el OED de 1933 todavía no se hacía mención explícita al filme, pero el movimiento griersoniano fue introducido en la versión revisada de 1989 que añadía una nueva definición: “Objetivo, realístico, aplicado a un filme o trabajo literario, etc., basado en hechos o circunstancias reales, y primordialmente enfocado para la instrucción o archivo”.³⁰ También en esta versión revisada se incluía el término “*documentarist*” que hace referencia explícita al autor de documentales cinematográficos.

La definición inicial de Grierson fundamentaba las bases del género y establecía una distinción teórico-formal entre el cine realizado por Flaherty y el resto de la producción cinematográfica registrada hasta su llegada: “De hecho, el primer gran salto cualitativo del documental es el que atraviesa este territorio de riqueza visual entre los Lumière y Flaherty: del documento a la creación documental (o documental de creación)” (Ibarz, 1997).

De la profecía de los Lumière respecto al filme documental pasamos, más de dos décadas después, a la consideración y reconocimiento de Flaherty como el “padre del documental”. Y aunque fue *Moana* la primera película en ser

²⁹ A finales de la década de 1920 se creó en Gran Bretaña un departamento para el desarrollo de proyectos documentales, la EMB Film Unit, patrocinado por diversas instituciones públicas y lideradas por John Grierson. *Drifters* (1929) fue el primer documental producido por este grupo, sobre la pesca del arenque, en el que los protagonistas eran los propios pescadores. La función de la EMB fue la de informar y educar a la sociedad para hacer frente a la convulsión social de la época. Véase para información más exhaustiva el capítulo 3 de *Barnouw* (2002).

³⁰ Traducción propia del texto original en inglés: “Factual, realistic, applied esp. to a film or literary work, etc., based on real events or circumstances, and intended primarily for instruction or record purposes”.

mencionada con intenciones teóricas en relación al término, fue a su anterior filme, *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) al que se le concedía la denominación de “primera película documental” debido, en gran medida, a su similitud estructural con *Moana*.

Como apuntábamos pues al inicio de este punto, el origen terminológico del vocablo “documental” ha acarreado no pocos problemas para establecer consenso entre teóricos e historiadores sobre los orígenes del género. No cabe duda de que el cine de Flaherty y los apuntes de Grierson crearon un punto de inflexión en el desarrollo del concepto del cine documental, tal y como hoy en día lo entendemos. Sin embargo, en sus antecedentes se desplegaron unas formas e intenciones que participaron de la proclamación formal de su nacimiento, que sirven hoy para entender en profundidad las bases fundacionales del género.

1.3 Bases paralelas del origen del documental

En junio de 1918, más de tres años antes del estreno de *Nanuk, el esquimal*, de Robert Flaherty, un joven de 22 años con el sobrenombre de Dziga Vertov, tomaba las riendas del noticiario bolchevique *Kino-Nedelia* al frente del Comité de Cine de Moscú, auspiciado por Lenin. Sus posteriores documentales de compilación, así como sus postulados teóricos y manuscritos, contenían las claves de lo que Vertov iba a desarrollar en sus películas y que todavía hoy en día son objeto de controversias teóricas.

Por otro lado, en 1921, se exhibe en París la primera sinfonía urbana de la historia del cine, *Manhatta*, de Charles Sheeler y Paul Strand, considerada por el historiador francés Philippe Haudiquet como “el primer intento de poema visual, abstracto y concreto a la vez, sobre la ciudad natal de Paul Strand”. Obra que engendró un legado experimental y pictórico en una serie de películas sobre ciudades de otras partes del mundo como Berlín con *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) también de

París, Düsseldorf, Stuttgart, Hamburgo o Niza, con la brillante obra *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, 1922), del joven cineasta Jean Vigo.³¹

En efecto, repasando la bibliografía de índole histórica acerca del cine documental, se aprecia que el cine reflexivo de Dziga Vertov, el cine experimental y vanguardista de la década de 1920 (y con él las propias sinfonías de ciudades) está tratado de manera exhaustiva y englobadas dentro del género, pese a que, contradictoriamente, se alejaban radicalmente del valor noticiario, educativo, incluso, en ocasiones, social del cine documental de la época.³²

Por supuesto, también discernían radicalmente de la estructura narrativa empleada por el cine de Flaherty, avalado por el movimiento griersoniano, que tanto sirvió para definir y consensuar no sólo el concepto de documental sino su origen. Si bien *Nanuk, el esquimal* parece el ejemplo con mejores acabados para considerarlo el primer documental cinematográfico, “a medida que nos pongamos a cruzar obras y perspectivas cinematográficas desde el interior del documental, y si lo que tratamos de evitar es una visión reductora, no podemos dejar de pensar que todas las variaciones que se están produciendo de manera sincrónica lo hacen en un clima de influencias y de desavenencias mutuas, entre unas y otras, a veces no fácilmente deducibles” (Ledo, 2004: 37).

Así que, parafraseando al profesor Bill Nichols, en la década de 1920 el documental encuentra sus patas. Una en el contexto estadounidense, en la que Flaherty haría una adaptación de las películas de viajes de las décadas de 1910 y 1920 y en la que aportaría al cine documental una nueva narrativa; otra sería la que derivaría de las experiencias de la vanguardia, principalmente en Europa, y que en la década de 1930 confluiría en el II Congreso de los Cineastas de Vanguardia en el que lo experimental decidiría pasarse al documental; y una

³¹ Véase para información más exhaustiva el capítulo 2 de *Barnouw* (2002).

³² El cine de vanguardia de la década de 1920 se difundía a través de los denominados cineclubs, donde artistas de diferentes prácticas y corrientes se reunían para conversar y exponer sus propios experimentos cinematográficos, fuera del circuito de las salas comerciales.

tercera que sería la que venían desarrollando los soviéticos, principalmente Dziga Vertov y su mirada política, antiobjetivista y escrita desde la subjetividad (*El Hombre de la cámara, Chelovek s kino-apparatom*, 1929) o Esfir Shub con su cine de compilación (*La Caída de la Dinastía Romanov, Padenie dinastii Romanovykh*, 1927).

Sobre estos pilares se sustentan los inicios del documental. Unos pilares que serán la base de lo que podemos entender hoy día como documental: “no creo que las cosas que podamos ver en el mundo del documental se muevan fuera de esas tres patas, todavía conjugan esos hilos”.³³ El problema persiste en que el soporte que ha prevalecido ante los demás, el que se ha identificado popularmente con el documental y al que la mayoría hace referencia, ha sido el del bando americano con Flaherty y su personaje *Nanuk*. Pero es evidente que los otros dos soportes no solamente son paralelos en el tiempo histórico sino que sirven para describir de manera más eficiente la heterodoxia del cine documental contemporáneo.

2. En busca de una denominación común: el documental y sus aliados

Desde siempre han surgido problemas para denominar “documental” a ciertas películas que supuestamente se desvían del carácter probatorio y sensato que su acepción etimológica hace referencia -tal y como apuntábamos en el apartado anterior-.

Ante esta perspectiva, diferentes teóricos se han pronunciado otorgando al cine documental otras denominaciones, siendo la de “no-ficción” como la más extendida y aceptada. Pero su uso, como veremos en este apartado, no es empleado o entendido del mismo modo por los que lo propagan.

³³ Entrevista personal propia a Josetxo Cerdán (14/07/2008). Vid. Anexo p. 35

En la “no-ficción” se ve el intento de diferenciarse de su gran “rival”, la ficción, o de posicionarse a su lado como el otro gran hipergénero. Simplificando el significado de la “no-ficción” hacia todo aquello que no sigue las formas narrativas de la ficción, al documental se le incluye, en ocasiones, dentro de esta categoría; otras veces, sin embargo, es excluido de ella, concediéndole el privilegio de ser el formato que pueda tratar la realidad de forma más objetiva, alejándose de lo experimental, el ensayo y cualquier flirteo con la ficción.

Especialmente tras el proceso de digitalización y con la efervescencia en las formas documentales de los últimos años, académicos, ensayistas, comisionarios de muestras y festivales o galerías de arte y otros tantos personajes del sector (y en menor medida el público), se han visto en el empeño de buscar nombres alternativos al documental. De todo ello trataremos en los siguientes apartados.

2.1 La “no-ficción”: diferencias y similitudes con el documental

Efectivamente, el documental, con el ánimo de alejarse de la gran responsabilidad ética que le supone su nombre para con la realidad, parece haber encontrado bajo la denominación de no-ficción un aliado en el camino. O visto desde otra perspectiva, también podría entenderse que “la expresión acuñada por los anglosajones de no-ficción [...] se limita a desplazar el problema a otro lugar” (Breschand, 2002: 4).

Quizás podría entenderse no tanto como desplazar el problema sino de ampliar el campo y las posibilidades del género: “se hace evidente que el venerable y en realidad siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por su exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de *Non Fiction*” (Weinrichter, 2004: 11).

En la siempre difícil tarea de poner título a una obra bibliográfica de ensayo, vemos como hay diversidad, contradicción o confusión en la manera de denominar al documental o al cine de no ficción. La mencionada obra de Erik Barnouw (cuya primera publicación data de 1993) fue traducida al español como *El documental: Historia y estilo*, aunque su título original es *Documentary: A History of Non-fiction Film*. Podría esto entenderse como un hábito en su nomenclatura según el territorio, siendo “documental” el término más común para designar a este tipo de cine en países como Francia o España, lo que justificaría esta traducción. En el caso de Estados Unidos, Canadá y Reino Unido (más recientemente), la expresión “no ficción” es la más empleada.³⁴

Pero también existe otra interpretación del título de Barnouw. Y es que utiliza los dos términos de manera que podrían ser sinónimos, o por lo menos, estar casi a la par, práctica ésta más habitual entre historiadores, teóricos, académicos, festivales en general, e incluso realizadores y espectadores de nuestro país.

Si repasamos otros títulos que trazan un cartografiado histórico del documental, podemos entonces apreciar y analizar los diferentes usos que de este término se han empleado. Un ejemplo interesante es la obra *A New History of Documentary Film*, de Jack C. Ellis y Betsy A. McLane (2005), que se centra mayormente en el cine documental realizado en lengua inglesa y que, en sus páginas introductorias, defiende el término aplicado inicialmente por Grierson. Según los autores, el concepto que éste dio de filme documental puede ser hoy día entendido de la misma manera: “no explicar una historia con actores sino tratar con aspectos del mundo real que contengan cierto drama y quizás

³⁴ Pese a que el concepto documental tiene sus orígenes en la cultura anglosajona, gracias a la aportación teórica sobre todo de John Grierson, actualmente hay una tendencia cada vez más frecuente a utilizar la expresión non-fiction en Reino Unido. Esto se debe al incremento de producciones e investigaciones en torno a las hibridaciones del documental con la ficción que forman subgéneros como el docudrama o el *drama documentary*. De esta manera, la expresión *non-fiction* facilita la entrada a estos nuevos formatos, sin que entren en conflicto las inquietudes teóricas que el uso clásico del término documental conlleva. (Sobre este tema se profundizará en capítulos posteriores).

importancia.” (Ellis y McLane, 2005: Preface). Los autores dicen centrarse esencialmente en lo que ellos denominan “*social documentary*”, excluyendo películas cinematográficas que traten naturaleza, ciencia, filmes etnográficos, educativos “y otras formas de la no ficción”.

Según este punto de vista, el documental y el cine de no ficción no son exactamente lo mismo. Existen diferencias formales y conceptuales y que, por tanto, no deberían utilizarse en muchos casos como sinónimos. Por otro lado, lo que Ellis y McLane intentan decir es que el cine documental lleva de manera intrínseca un elemento y una tradición “social” que excluye otros tipos de prácticas cinematográficas que no cumplan con esta función.

Otro ejemplo significativo, y que nos retrotrae a nuevas visiones sobre los diferentes usos de ambas denominaciones, es la obra de Richard Barsam, *Non-Fiction Film. A Critical History* (1992). En su introducción nos habla del tipo de cine que ha sido objeto de estudio para su obra y también aquél que ha sido descartado: “Quiero poner énfasis en dos consideraciones básicas que han limitado mi estudio: los filmes de no ficción incluyen al documental, al cine basado en la realidad, algunos filmes etnográficos y de exploración, los filmes de propaganda en tiempos de guerra, *cinéma vérité*, direct cinema, y cine y arte; pero no incluye filmes experimentales, abstractos o animados” (Barsam, 1992: Preface).

Esto nos conduce a una nueva conclusión aún más clarificadora y sentenciadora, y es que parece ser que todo documental es un filme de no ficción, pero no todo filme de no ficción es documental.³⁵ Sin duda, al hablar de no ficción estamos abarcando una zona mucho más amplia y menos conflictiva que la que ofrece la categorización de la noción clásica de documental. Siempre se ha hecho un intento por separar a la ficción de lo que no lo es, y la manera

³⁵ Hay que aclarar que algunos filmes contruidos con las formas y convenciones propias del documental han sido elaborados en su totalidad por situaciones y personajes ficticios, nos referimos a los *fakes* o falsos documentales que trataremos en profundidad en capítulos posteriores.

más exhaustiva de hacerlo ha sido creando una clara división en dos grandes grupos o hipergéneros: el cine de ficción y de no ficción.

El cine no se divide entre cine de ficción y el documental sino entre el cine de ficción y el cine de no ficción, donde la principal diferencia entre los grupos es que mientras el cine de ficción está sostenido por una estructura dramático narrativa, el cine de no-ficción no y donde cada uno posee una estructura particular según el género de que se trate, o bien el extremo contrario, la ausencia total de una estructura narrativa, como es el caso del cine experimental de vanguardia (Vega, 2007 [en línea]).

Pero en su propia terminología volvemos a topar con un conflicto que podría resultar un tanto agresivo por su contundencia y aparente rechazo a la ficción. Para algunos, no obstante, “en su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión [...] Nada parece estar menos en crisis que el cine de no ficción, nada lo está más que la noción clásica de documental” (Weinrichter, 2004: 11). Llorenç Soler, por contra, opina que “no alteraría el nombre del documental, que es como nos hemos entendido durante 100 años todos los cineastas, aún sabiendo lo que tenemos entre manos”.³⁶

2.2. En busca de nuevas denominaciones

En la actualidad, la noción clásica de documental parece no encajar fácilmente con la creciente búsqueda de nuevos formatos y la cada vez más frecuente hibridación entre la ficción argumental y el cine que trata la realidad. La clasificación de estos filmes dentro de nuevas denominaciones se muestra, sin duda, como una manifestación en contra de las formas convencionales.

³⁶ Entrevista personal propia a Llorenç Soler (31/03/2008). Vid. Anexo p.16

Cuando a finales del siglo XX se crearon el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo en la Universitat Autònoma de Catalunya y el Máster en Documental de Creación en la Universitat Pompeu Fabra, dos de los programas docentes más prestigiosos de nuestro país, ambos coincidieron en ornamentar al documental con variantes provenientes de la “creatividad”. Por aquél entonces, había una necesidad de separarse de lo que se estaba entendiendo por documental en España, otorgándole un cariz más cinematográfico y distanciándolo de las formas reporteriles. Se reconoce que en su día el nombre de “documental creativo” (también entendido como “documental de autor”) cumplió su papel, aunque para algunos hoy pueda dejar de tener la misma validez e incluso apelar a lo pretencioso.

Desde que Jean-Michel Arnold y Jean Rouch fundaran en 1978 el festival Cinéma du Réel, en lo que es ya su 33 edición, aunque en su subtítulo no escondieran (ni esconden) a qué tipo de cine hacen referencia: “Festival Internacional de Filmes Documentales”, sí que han creado una escuela en la nomenclatura que envuelve al documental. En efecto, el “cine de lo real” o el “cine de la realidad” parece una buena forma para algunos autores para eludir al enfrentamiento nominal entre documental y no ficción. Ante las diferentes potencialidades formales del documental, el “cine de lo real”, como denominación, parece apostar por las diversas actitudes del cineasta ante los elementos de la realidad, independientemente de su carácter probatorio.

Margarita Ledo en su obra *Del Cine-Ojo a Dogma 95* con el contundente subtítulo de *Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, ya anunciaba la efervescencia de un nuevo cine y las posibles desavenencias con los valores tradicionales del término documental:

Porque si bien se hubiese podido elegir otra palabra, la obsesión nominalista une lo que no sirve para llevarnos hacia lo que tenemos que hacer funcionar: un nuevo cine que aparentemente es descriptivo pero que no es literatura de viajes, que no es *travelogues* [...]; que no pertenece al mundo de los apuntes musicales; que tendrá que dibujar otra vez fronteras con un género periodístico en ascenso, el

reportaje y su variante de reportaje novelado [...]; que enlaza con la entrada de lo más personal en la arena pública, el género epistolar; o con la salida a la superficie de los relatos institucionales –relatorios, compilaciones, legajos-, elementos todos ellos que pasan a nutrir las diversas tramas con notaciones de “facticidad” (Ledo, 2004:32).

Tras la muerte del documental, tal y como anunciaba Ledo, se dejan atrás no sólo los patrones comerciales y convencionales del género sino que se da fin a una era que abre las puertas del siglo XXI. Es la mutación hacia lo que se le ha acreditado con el nombre de “postcine”, y en su defecto, “postdocumental”, en lo que sería “la fenomenología que se produce en el momento en que el propio cine confluye con otros medios y surgen nuevas formas de distribución, nuevas formas de producción y nuevas estéticas”.³⁷

En un sentido parecido, en 2008 la revista *Archivos de la Filmoteca* publica un doble número dedicado al documental que titula *Después de lo real*, coordinado por Josep Maria Català y Josetxo Cerdán y en el que intervienen especialistas de reconocido prestigio a nivel internacional.³⁸ Al parecer una nueva denominación que pretende, en un sentido metafórico, dar paso a esas

³⁷ Entrevista propia personal a Josep Maria Català (27/03/2008). Vid. Anexo p.4

³⁸ Elena Oroz comenta acerca de la publicación: “uno de los aspectos más llamativos, para bien y para mal, de *Después de lo real* es su carácter pionero dentro de la revista académica *Archivos de la Filmoteca*, puesto que constituye el primer monográfico que de forma íntegra ésta dedica al estudio de la no ficción tras un primer especial coordinado por Antonio Weinrichter donde se abordaban ciertos *desvíos documentales* y, en concreto, el cine de apropiación con colaboraciones tan estimables por su claridad conceptual y taxonómica como la de William C. Wees. De este modo y diez años después, parece que cierta urgencia subyace en este doble volumen que recoge algunos de los aspectos que han protagonizado el debate en torno al documental fuera de nuestras fronteras y que reúne a muchos de los teóricos más prestigiosos y lúcidos del panorama internacional como Catherine Russell (de quien se traduce la introducción a su libro *Experimental Ethnography*), Bill Nichols, Carl Plantinga, Michael Chanan o el fallecido Paul Arthur, entre otros” (Oroz, 2008).

nuevas corrientes que rompen con las convenciones primitivas del documental, entre ellas, las formas en las que la ficción aborda el terreno de la realidad.

La profesora Stella Bruzzi ofrece una revisión actualizada de los viejos debates que han envuelto al documental en el cine y la televisión, con un nuevo acercamiento teórico a las modalidades performativas del nuevo siglo. Ensayo bibliográfico que bautizó con el simple nombre de *New Documentary*. En efecto, el “nuevo (cine) documental”, con su denominación ampliamente utilizada, parece evidenciar el innegable renacimiento de las nuevas formas en las que la imagen trata con el mundo real, en especial, las formas de interacción subjetiva.

Por otro lado, la cineasta y teórica Hito Steyerl introduce el concepto de “documentalismo” para integrar a aquellas disciplinas artísticas que emergen a partir de los años ochenta cuyas inquietudes se mueven en la necesidad de crear imágenes-documento que rebasen los formatos clásicos de la narrativa documental. Esto es el nuevo interés de la institución artística por el material generado por video-artistas, ensayistas, cineastas (de ficción o documentalistas) y por la generación con acceso a lo digital.

En 2010, con motivo de la retrospectiva temática dedicada al género documental en el Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, se edita el libro *.Doc - El Documentalismo en el siglo XXI*, coordinado por el especialista Antonio Weinrichter, quien justifica en la presentación del libro el porqué de designar este término: “de pronto, nos parece más apropiado que el de cine de no ficción, entre otras cosas porque reintroduce la venerable noción de raíz de documental, cuya potencia semántica parece más relevante que nunca” (Weinrichter, 2010: 14).

Documental, no ficción, documental creativo/de creación/de autor, cine de lo real, después de lo real, postcine/postdocumental, nuevo documental, documentalismo... Todos ellos términos o expresiones para designar a un tipo de cine en expansión, cuyo objetivo es que la nueva heterodoxia de (sub)géneros y discursos del documental quede representada a través de una denominación que no ofrezca limitaciones ni códigos rígidos anclados en el

pasado. El documental, y su continuo crecimiento hacia nuevas formas híbridas, parece pues condenado a codearse con las modas semánticas y terminologías nuevas que puedan ir apareciendo. Son expresiones que, en ocasiones, crean ciertas desavenencias entre teóricos, pero no cabe duda que el fin es poder entenderse: es la naturaleza del propio lenguaje.

3. El documental como género cinematográfico

A parte de los problemas por encontrar su origen, el documental ha tenido a lo largo de su historia diferentes necesidades de expresión, que se barajaban entre lo político, lo social y lo artístico. Ha luchado por hacerse un hueco entre la ficción por llegar al público y hacer valer su labor social. Ha tenido que enfrentarse a los constantes cambios tecnológicos del cinematógrafo y ha sufrido las consecuencias de haberse refugiado durante tantos años en el medio televisivo.

Con todo ello, el documental ha necesitado de una renovación constante hacia nuevas formas de expresión formal: manifestar sus raíces, estudiar las fronteras y marcarse nuevos objetivos. Pero en su propia naturaleza ha encontrado algunos puntos comunes o rasgos esenciales que han avalado, no con pocos esfuerzos, su reconocimiento como género propio. En este apartado trataremos algunas de las cuestiones teóricas que se han creado en torno a la exploración del documental cinematográfico como género.

3.1. Problemas de reconocimiento: hacia un género propio

El profesor norteamericano Bill Nichols, en el prefacio de su obra *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, afirma, previamente al acercamiento del estudio de filmes específicos: “Lo que me parecía más urgente, y fundamental, era otorgar a la cinematografía documental la valía de un género cinematográfico diferente (distinto de los

largometrajes de ficción), con problemas y placeres propios” (Nichols, 1991: 16). Pero ante esta tentativa de establecer una teoría de la práctica documental, basada en el reconocimiento del documental como género propio, Nichols suele verse amenazado “por la reacción refleja de que el documental es una ficción semejante a cualquier otra –sólo que se avergüenza más de sus compañías e intenta disimularlo– o de que el documental es un género como cualquier otro y disponemos de todos los conceptos necesarios para categorizarlo, analizarlo, historiarlo o contextualizarlo” (Nichols, 1991: 16).

Nichols otorga al género documental la categoría de “diferente” en dos direcciones distintas. La primera, en comparación con el cine de ficción en cuanto a su forma narrativa. Y la segunda, en relación con la metodología empleada hasta la fecha en la teoría de los géneros cinematográficos para su categorización y análisis. Descarta la posibilidad de entender el documental como una hibridación de la ficción y exige estudiar al documental como género específico y, por lo tanto, distinto al resto de los géneros.³⁹

Pero el problema persiste, no sólo en la falta de consenso entre los diferentes teóricos de los géneros, en general, y del cine documental, en particular, por incluir al documental entre los géneros “grandes” o “mayores”,⁴⁰ sino en encontrar las convenciones que caracterizan al documental como género cinematográfico, en establecer clasificaciones, desglosar en subgéneros, estudiar las fronteras y poner límites; en definitiva, consensuar unos modelos o fórmulas que supongan un método para entender el documental como género propio.⁴¹

³⁹ Joaquín Romaguera distingue entre los géneros “específicos” y los géneros “híbridos”, estos últimos para definir a aquellos que abarcan o se sirven de otros para consolidarse. Al documental lo considera un género específico del cine (Cfr. Romaguera, 1999)

⁴⁰ Luciana Della Fornare habla de cuatro grandes géneros: aventuras, cómico, dramático y documental; Henri Agel distingue entre “géneros menores” y “géneros mayores”, entre los que incluye al documental (Cfr. Agel, 1962: 184-193).

La definición de documental y la de documental como género están intrínsecamente unidas y supeditadas a constantes cambios gracias a la evolución constante y cada vez más rica y compleja del documental en sus formas, contenidos, usos y maneras. El consenso puede resultar más natural y transparente entre autor, obra y público que cuando interviene la industria, la crítica o el ensayo. Definirlo, categorizarlo, distinguirlo de otros géneros o dividirlo en tipos o subgéneros puede ser útil y, como apuntaba Nichols, teóricamente necesario; pero también puede ser limitador y susceptible a constantes revisiones, ampliaciones o modificaciones que permitan acoger a esas nuevas obras que rompan las normas, que salten las fronteras y que, lejos de ser excepciones, puedan también formar parte del género.

3.2. La esencia del documental o el documental, en esencia

Pocos términos como el “género” presentan, desde la teoría literaria hasta la cinematográfica, una trayectoria tan extensa y compleja en la búsqueda de una definición y una clasificación que resulte satisfactoria y perdurable en el tiempo. Sin embargo, es en la teoría clásica de los géneros (literarios), y concretamente en la *Poética* de Aristóteles, donde la mayoría de los teóricos de los géneros de todas las épocas han encontrado una perenne influencia: “Si toda la filosofía es una nota a pie de página de Platón, entonces toda la teoría de los géneros es poco más que una nota a pie de página de Aristóteles” (Altman, 2000: 43).

Aristóteles habla de la “cualidad esencial” que existe en cada uno de los tipos de géneros y en sus “diversas especies”, que no vienen sino a ser “imitaciones” que difieren entre sí en tres cosas: el medio, los objetos y la

⁴¹ Sobre este tema hay que apuntar que el concepto de género sigue hoy en día sin estar bien definido, terreno que no abordaremos en profundidad para no desviarse del objeto de estudio.

manera o modo de imitación.⁴² Se podría aplicar la teoría de Aristóteles sobre el documental (o cualquier otro género cinematográfico), pero se pasaría por alto que los tipos de documental podrían diferir, además, en los usos a los que se destinan, los lugares en que se utilizan o los grupos que los emplean. La teoría de Aristóteles limitaría también la teoría del género documental al análisis textual, a las características internas de cada filme y no a los tipos de experiencia con que éstas alimentan al público.

El problema de fondo deriva siempre en la misma cosa. Aristóteles tomó prestado un objeto previamente definido, dio por entendido no sólo qué es la poesía sino que la poesía existe “en sí”. En el documental, puede ocurrir y ocurre lo mismo. Se habla del documental como género, de sus subgéneros, de los diferentes tipos de documental; se clasifica por temática, por el medio de difusión, por estilo, país, época o cualquier otro valor, pero no se define previamente, o en su definición no existe el consenso.

Aun así, la mayor influencia de Aristóteles recae en la idea de que los géneros tienen cualidades esenciales. El documental (y cada género cinematográfico) se configura “como una forma representacional que emana directamente de una capacidad humana básica” (Altman, 2000: 42). El acto de identificar a una película dentro de un género posee un carácter transhistórico, lo que ha provocado que una película o grupo de películas se consideren claves para definir al género en cuestión, como una expresión de su “esencia”.⁴³

Entre los teóricos del documental, *Nanuk, el esquimal* se ha asimilado como arquetipo o modelo original del género. Pero a su lado siempre han

⁴² Concretamente Aristóteles toma como ejemplo la poesía: “esa forma de actividad que nuestra sociedad ha dado en llamar la poesía, que afirmo puede considerarse en tanto fenómeno aislado en sí y de todo aquello que yo trataré como sus diversas especies.” (Altman, 2000: 18).

⁴³ Rick Altman habla del carácter transhistórico de los géneros: “En la práctica habitual, el acto de identificar un género requiere que los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueran estrictamente contemporáneos” (Altman, 2000: 41).

aparecido para explicar el género películas tan dispares en el tiempo, en el lugar de producción, en la temática o en la técnica, como *El hombre de la cámara*, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) o *Drifters*, pasando por *A propósito de Niza*, *Chronique d'un été (Paris, 1960)* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960) o *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983); o porque no *Salesman* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1968), *Baraka* (Ron Fricke, 1992) o *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002); y, cubriendo nuestro territorio, *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977) o *La Espalda del Mundo* (Javier Corcuera, 2000). Todas ellas han servido (sirven) para explicar las fórmulas, métodos o convenciones culturales que del género documental se han establecido.

Pero, ¿por qué películas tan distintas entre sí pueden formar parte de un mismo género? ¿No se trata el género de “un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas”? (Romaguera i Ramió, 1999:46).⁴⁴ Además, ¿quién define el género documental? ¿Y cómo sabremos reconocer un documental al verlo? Se pueden tomar todas estas películas, estudiar su configuración y llegar a conclusiones legítimas relativas al género en su conjunto, pero por un motivo u otro siempre traspasaríamos las fronteras que delimitan las normas.

El profesor Michael Chanan encuentra satisfactorio en este terreno aplicar el concepto de “semejanzas de familia” (*Familienähnlichkeiten*), estudio llevado a cabo por el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, un experimento cuya conclusión afirmaba que los elementos de una categoría parecen constituir más bien familias individuales que comparten uno o más rasgos en común.⁴⁵ Al igual

⁴⁴ Según Roman Gubern, la definición completa de género es: “El género es una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada género”.

⁴⁵ Idea extraída a partir de la entrevista propia personal con Michael Chanan (27/10/2009). Vid. Anexo p.62

que acontece entre miembros de una misma familia, cuyos rasgos físicos, pese al paso de las generaciones y disimilitudes evidentes, pueden identificarse y relacionarse entre ellos, en los documentales (o películas de otros géneros) hay una serie de conceptos que se parecen.

Según Chanan, “en el caso de las familias esto es genético. En el caso de las formas artísticas no hay conexión genética, pero la conexión es la forma en que los paradigmas artísticos y estéticos funcionan”. Como en todo, algunos miembros de una familia de conceptos son más “típicos” porque comparten numerosas características con muchos otros elementos de la familia, mientras que otros son más atípicos, puesto que comparten menos características con los otros miembros. Pero es entonces cuando se establece el vínculo que Aristóteles predecía: autor, obra y público (y con ellos, englobamos también en nuestra época, la industria y la crítica) dan con la “cualidad esencial” que de estos filmes se desprende.

Y ¿cuál es la cualidad esencial de los documentales? ¿Qué es lo más importante y característico de ellos? ¿De qué es condición inseparable e invariable el documental? Precisamente porque es esencia, resulta difícil adjudicar términos concretos de nuestro vocabulario para describirlo; como el alma es parte esencial de su cuerpo, la esencia de algo es aquello que emite o que desprende de sí mismo, pero no siempre es alcanzable a los sentidos.

Como decimos, el intento de describir la esencia no siempre es precisa e incluso, en ocasiones, es contraria a la lógica: ¿Cómo explicar, por ejemplo, el uso cada vez más extendido de la ficción (el género y término diametralmente opuesto al documental/realidad) dentro del documental? ¿Por qué un documental si es “falso” es considerado documental y encasillado dentro del género? Al igual que lo trágico se mezcló con lo cómico casi de forma grotesca durante la época medieval, no es nada sorprendente que los géneros crezcan y se desarrollen haciendo uso de la mezcla o la fusión con otros géneros aunque éstos sean contrarios o enfrentados: “el nacimiento de la tragicomedia

demuestra la posibilidad de crear nuevos géneros mediante el emparejamiento monstruoso de géneros previamente existentes”⁴⁶ (Altman, 2000: 22).

Pero seguramente, en el intento de describir o explicar la esencia del documental con palabras, sin pretensiones ahora de establecer una definición consensuada del concepto de documental, seguramente debería hacerse mención especial a tres elementos: realidad, sociedad y punto de vista. Si hay algo de lo que el documental puede afirmar con rotundidad es de trabajar con los elementos propios de la realidad que le envuelve. Una realidad limitada por las posibilidades técnicas y espaciales que supone el uso del dispositivo técnico cinematográfico, y que está expuesta, inevitablemente, a los valores, interpretación, objetivos e intenciones del autor. Todo ello inmerso en un contexto eminentemente social, no tanto como una especialidad o tipología del género por su temática, sino lo social como parte intrínseca y verdadera naturaleza del cine documental.

En la definición del “tratamiento creativo de la realidad” que proponía Gierson como definición de documental no imponía una serie de convenciones con las que el cineasta debería asociarse para cumplir esta sentencia. Sin embargo, sí que apuntaba, con una visión futurista, “a una de las esencias más importantes del propio documental, incluso el más clásico: a saber, la posibilidad de pensar lo real a través de sus imágenes” (Català y Cerdán, 2007: 23).

⁴⁶ La tragicomedia es la designación que Fernando de Rojas dio a *La Celestina* en el siglo XV, en la que no sólo se mezclaban rasgos de comedia y tragedia, sino que también intervenían personajes nobles y plebeyos, se fundían pasiones elevadas y viles y se alternaba el estilo refinado con el puramente coloquial. Algo que fue casi irrepresentable en la época (y poco menos que imposible de aceptar por los críticos neoclásicos) se acabó estableciendo como un subgénero de obras enteramente dialogadas.

4. La televisión y el documental: ¿impulsor o detractor del género?

El documental, a partir de su proliferación en la pequeña pantalla, se presenta como un producto híbrido, lleno de dudas sobre su paternidad: ¿Es hijo del Cine?, ¿del Periodismo? Los periodistas televisivos, recién llegados al reino audiovisual, rebautizaron el género y lo llamaron *reportaje*. Y los cineastas, ofendidos, lo calificaron ampulosamente de *documental de creación*, con el fin de distanciarlo y elevarlo sobre tanta calderilla como aparece en la pequeña pantalla (Francés, 2003:7).

En este apartado analizaremos el papel de la televisión desde su aparición en relación al documental. Veremos cuáles son los puntos débiles y fuertes respecto a la consolidación del género; las diferencias básicas entre reportaje, documental televisivo y cine documental y cuáles son las influencias recíprocas entre la televisión y el cine en relación al género.

Hablaremos de las diferencias y similitudes entre el documental televisivo (o realizado para su difusión en la pequeña pantalla) y el documental cinematográfico (o concebido para su estreno en las salas cinematográficas). Veremos cómo la industria televisiva establece su propia clasificación y definición del documental, con distinta aplicación sobre el documental cinematográfico, creando incluso sus propios subgéneros tales como el reportaje o la noticia. Y veremos también a qué atienden los términos cine, película o vídeo en relación a la filmación y su posterior difusión en televisión o en la gran pantalla.

En capítulos posteriores trataremos de abordar más en profundidad el fenómeno de la telerrealidad y algunas de las influencias que ha ejercido sobre el cine documental, convirtiéndose también en un factor influyente en el desarrollo del documental contemporáneo.

4.1. El papel de la televisión en el desarrollo industrial del documental

Ateniéndonos a datos cuantitativos objetivos, no cabe duda que la televisión es, y ha sido desde su nacimiento, la principal fuente de financiación y distribución de documentales. Desde sus inicios, la televisión ha parecido tener un compromiso informativo con la realidad de su tiempo y se ha afianzado como el gran escaparate al mundo en la difusión de películas del género: “Sin la televisión, hubiera resultado impensable la consolidación de la industria documental, tanto la producción independiente como la de las propias teledifusoras. Ésta es una realidad ineludible que estudiosos, investigadores, productores, distribuidores o emisores coinciden en aceptar” (Francés, 2003: 71).

Aunque la evolución de los estrenos cinematográficos de filmes documentales en España muestra una tendencia ascendente, el porcentaje de documentales estrenados en salas comerciales en relación a los estrenos de ficción sigue siendo muy pobre: “A medida que la industria del cine se afianzó sobre la base del *star system*, el gran documental fue paulatinamente relegado a un segundo y despreciado nivel de interés”⁴⁷ (Soler, 1998: 46).

Ésto ha provocado que a lo largo del tiempo la televisión se haya convertido en el principal medio de producción y difusión de documentales y haya contribuido de manera clave en la supervivencia y el desarrollo industrial del género: “La distribución documental, exceptuando un porcentaje muy bajo de documentales de gran formato y de autor que han encontrado un lugar en la pantalla de gran exhibición, en su mayoría se ha realizado para la divulgación televisiva” (Francés, 2003: 71).

Pero así como los éxitos de taquilla del cine ficticio tienen asegurado una continuidad mercantil posterior en el sector del vídeo y la televisión y unos

⁴⁷ De 10 documentales españoles estrenados en salas en 2002, se pasó a 25 en 2005. Cálculo en base a informaciones del ICCA y plasmado en *El mercat documental a Catalunya, a Espanya i a Europa*, estudio elaborado por el CDA (Centre de Desenvolupament Audiovisual).

índices de audiencia bastante elevados, no necesariamente los éxitos de los documentales estrenados en salas de cine tienen la misma acogida en la pequeña pantalla. La mayoría de documentales exhibidos en televisión han sido exclusivamente producidos por y para ella, y las adquisiciones de documentales acostumbran a estar ligadas a una duración y a unos contenidos específicos, diferentes a aquellos producidos con la intención de ser estrenados previamente en cines.

La gran pantalla está acogiendo cada vez con más frecuencia un tipo de documental implicado con el entorno social de una manera íntima y crítica. Un género de autor que trata la realidad de manera creativa y comprometida. En televisión, este género que promete, o del que se pretende que aporte investigación, denuncia y reflexión, se convierte, en ocasiones (y en detrimento del género), por su tratamiento, o por la presión que ejerce la industria televisiva, en una serie de obras sometidas a procesos rutinarios, impersonales, de poco interés social o incluso en puro espectáculo demagógico y sensacionalista. En cierta manera, es el precio que ha tenido que pagar el documental por adaptarse a los hábitos de consumo que ejerce el panorama televisivo en la actualidad.

Por un lado, considerando el mercado de televisión de manera global, se detecta una importante concentración transnacional entre las grandes empresas del sector. Nos referimos a los *slots* de documentales de las alianzas entre Discovery Channel y BBC, o National Geographic con Carlton.⁴⁸ Estas empresas, que gozan de canales de televisión propios, ostentan una clara posición de liderazgo en el proceso de producción y difusión de documentales.

Por otro lado, la producción, adquisición, venta y distribución de documentales y programas de divulgación se realizan mayoritariamente por parte de las televisiones públicas y las privadas especializadas, canales temáticos por cable y satélite.

⁴⁸ Discovery Channel se emite en 155 países y en 33 idiomas distintos. Trata temas de ciencia, tecnología, historia, exploraciones, historia natural y lugares remotos. Temas similares a los que también son tratados en National Geographic, emitido en 140 países y en 23 idiomas.

El papel de las televisiones públicas en España, y el caso de algunas cadenas autonómicas como Televisió de Catalunya o ETB, está siendo muy importante si lo comparamos con las televisiones privadas generalistas, que son las que destinan una menor proporción de su tiempo a la programación de documentales y divulgativos. En la siempre insistente lucha por conseguir el máximo de audiencia, nos encontramos con los casos de generalistas privadas como Antena 3 Televisión o Telecinco que producen otro tipo de documental, exento normalmente de profundidad en su investigación y sometido a las diferentes estrategias mercantilistas que caracterizan al sector televisivo.

Estas cadenas acostumbran a escoger temas escabrosos y sensacionalistas como la prostitución, la violencia, las adicciones, estafas y otros sectores que puedan ser grabados con cámara oculta o que se entrometan en las partes más oscuras de la sociedad.⁴⁹ Son documentales, o reportajes televisivos “documentalizados” que, lejos de ser un documento riguroso sobre la realidad, como pretenden venderlo, son más bien una reinterpretación de una parte morbosa de la vida, adaptada a un formato televisivo pendiente de que los espectadores no cambien de canal.

Evidentemente, el panorama del documental en televisión no se puede resumir y generalizar tomando sólo estos ejemplos. Existen grandes obras fruto de investigaciones periodísticas rigurosas y profundas que han sido producidas exclusivamente para televisión y que nunca han tenido la oportunidad de estrenarse en cines. En este sentido, el Sindicat de Periodistas de Catalunya organizó la “I Mostra de documentals de les televisions catalanes”, un proyecto denominado *Kinocscat* con el objetivo de reconocer el trabajo de los profesionales de la televisión pública catalana en el campo del documental. Y es que algunas obras televisivas alcanzan reconocimiento internacional, pero hay

⁴⁹ Algunos ejemplos representativos son *La prostitución al desnudo*, de Antena 3 Televisión o *Miguel Ángel Blanco. El día que me mataron* de Telecinco. Es común también el oportunismo en acontecimientos de gran impacto social como los atentados del 11-M o el 11-S o el fallecimiento de personajes populares como Rocío Jurado, Carmina Ordóñez o Antonio Puerta, para elaborar reportajes y documentales de producción propia o adquisición ajena.

muchas otras que siguen condenadas a tener un único pase, normalmente en horarios de poca audiencia. Esta muestra fue una oportunidad para ver estas obras en pantalla grande y una forma de animar a todo el público “a ver la tele en el cine sin tener la comida a punto o tener que contestar a una llamada inoportuna”.⁵⁰

4.2. Documental y reportaje: diferencias formales

Como hemos comentado, existen normalmente diferencias formales y estéticas entre el documental televisivo y el cinematográfico y, por tanto, una necesidad teórica por distinguirlos, empezando por su nombramiento: documental de creación, cine de lo real, cine de no ficción, son algunos de los conceptos, como ya hemos visto anteriormente, usados para distanciarse de las “limitaciones” que impone la televisión sobre el tratamiento de la realidad. La directora de More 4, canal digital de Channel 4, Tabitha Jackson, prefiere no hablar de limitaciones sino de funciones: “La televisión está establecida para ser un medio de comunicación del entretenimiento [...] Está ahí para atraer a un gran rango de gente y tiene una función diferente a la del cine”.⁵¹

Para hacernos una idea de las diferencias formales y de representación que existen entre los diferentes usos y destinos a los que el documental es sometido, sea este producido por y para la televisión o bien para el cine, es interesante analizar el proceso que tuvo la película *Balseros*, dirigida por Carles Bosch y Josep Maria Doménech, estrenada en salas y candidata a los Oscar como mejor película documental. *Balseros* nació fruto de un reportaje de investigación producido y emitido por el programa *30 minuts* de la televisión pública de Cataluña. La versión televisiva tuvo un gran éxito y, de manera excepcional, quisieron adaptarla al gran formato. En este sentido, no sólo se

⁵⁰ Información extraída de <http://www.kinocscat.cat> (Consultado el 16/03/2008).

⁵¹ Entrevista propia personal con Tabitha Jackson (15/12/2009). Vid. Anexo p. 85

trató de alargar la duración, para convertirlo en un largometraje, sino que diferentes elementos propios del reportaje televisivo adquirieron un estilo más propio del carácter cinematográfico: la supresión de un narrador omnisciente en voz en *off*, la adaptación de un guión con una estructura dramática narrativa más cercana a la ficción, una mayor profundización en la vida de los personajes donde sus historias desarrollarían una estructura clásica de introducción, nudo y desenlace, la contratación de un montador proveniente del mundo de la ficción, una elaborada composición musical que serviría de elemento cohesionador y de continuidad narrativa entre secuencias y personajes, etc.⁵²

Es decir, aquellos aspectos formales o maneras de hacer que el libro de estilo del programa exigía para sus reportajes, eran adaptados después para ser distribuidos en otro formato y para un público distinto, cuya predisposición y contexto para ver el filme difería notablemente de la del telespectador común.

Miquel Francés, en su obra *La producción de documentales en la era digital*, establece un cuadro comparativo entre las diferencias estéticas y de contenido que existen entre la ficción, el documental y el reportaje (ver Tabla 1). Como el autor menciona, no pretende hacer una tipología genérica ya que la “isoglosa divisoria del género documental es bastante difusa a medida que nos aproximamos a la ficción o al reportaje periodístico”. De todas maneras, y aunque se podrían discutir extensamente cada uno de los puntos que trata y añadir algunos más, sí que este resumen ofrece una visión sintetizada de los principales rasgos diferenciales de estos tres terrenos en relación a la caracterización del género.

De nuevo, un intento del documental por distinguirse de la ficción o, por lo menos, de considerarse como parte de un colectivo con entidad propia. Marcando también distancias con el reportaje televisivo y renegando, en consecuencia, de la inmediatez que imprimen los medios de comunicación con

⁵² El cineasta y escritor David Trueba participó como co-productor y co-guionista de este proyecto; Ernest Blasi, también aportó su experiencia cinematográfica elaborando el montaje de la película. Lucrecia, compuso las letras y música del filme.

la actualidad y de los procesos rutinarios que se adquieren en las redacciones de informativos de los distintos canales televisivos. Desde este punto de vista, podría considerarse al documental como “[...] todo lo que no sea ni ficción ni periodismo y que esté producido mediante procedimientos de cine o vídeo” (Barroso, 1995: 504). Una definición un tanto holgada que excluye a grandes obras documentales y de ficción cuyo proceso de investigación y documentación ha sido eminentemente periodístico y que, a diferencia del uso ordinario que desarrolla el periodista audiovisual común en la actualidad, bien merecen entrar en la categoría del género documental.

4.3. Valor televisivo vs. valor cinematográfico

En televisión hay una tendencia clara a categorizar al documental según el campo al que se refiere: “Existen tantos tipos de documentales como intereses científicos, artísticos, sociales o culturales nos podamos imaginar: históricos, políticos, de denuncia, de investigación científica, de animales, etnográficos, antropológicos...” (Jarne Esparcia, 2007: 6). Sin ir más lejos, si cogemos como ejemplo la guía de búsqueda de la plataforma de Digital Plus en la sección documental y seleccionamos la opción “filtro de búsqueda” vemos como éste es desglosado o clasificado exhaustivamente por valores de orden temático: Actualidad, arte y cultura, biografía, caza y pesca, ciencia y tecnología, cine, economía, historia, música, naturaleza, política, salud/medicina, sociedad, tendencias, viajes/expediciones y otros. Está claro que categorizan al documental según su relación con el área de conocimiento al que hace referencia y no tanto al formato o a su modalidad de expresión artística. El valor divulgativo queda claramente por encima de su valor artístico.

| LA FICCIÓN | EL DOCUMENTAL | EL REPORTAJE |
|--|--|-----------------------------------|
| Historia de la ficción o la realidad | Historia de la realidad en el tiempo | Historia de la realidad inmediata |
| Temática diversa | Temática ampliamente compartida | Temática controvertida |
| Trama argumental | Explicación de un proceso | Explicación de un acontecimiento |
| Enunciación subjetiva | Enunciación objetiva/subjetiva | Enunciación subjetiva |
| Narradores actores | Narrador off/over | Narrador representado (reportero) |
| Producción costosa | Producción cuidada | Producción rápida |
| Guionización técnica | Guionización indicativa | Postguionización |
| Función retórica y expresiva | Función referencial | Funciones fáctica y expresiva |
| Verosimilitud | Verosimilitud/Verismo | Verismo |
| Estabilidad y cuidado de los encuadres | ¿Estabilidad a los encuadres? | Inestabilidad en los encuadres |
| Narración por escenas | Narración lineal por bloques temáticos | Narración según acontecimientos |
| Imágenes propias de cada escena | Imágenes contextualizadoras | Imágenes espectaculares |
| Textos conversacionales | Textos explicativos, divulgativos | Textos narrativos |
| Temporalidad ficticia | Atemporalidad narrativa | Acotación temporal |
| Concreción de espacios ficticios | Dispersión de espacios | Lugar de la noticia |
| Movilidad rítmica | Ritmo normal | Ritmo acelerado |
| Velocidad variable de narración | Velocidad normal de narración | Rapidez narrativa |
| Montaje complejo | Continuidad simple en el montaje | Montaje según el suceso |

Tabla 1: Principales rasgos diferenciales entre la ficción, el documental y el reportaje⁵³

⁵³ Fuente: Elaboración propia a partir de Francés (2003).

Lo cinematográfico, por otro lado, no se mide por el formato físico de registro, ya sea este cine (celuloide) o vídeo. El concepto de “cine” va más allá de su relación con la técnica utilizada o el medio por el que se difunda; posee unas connotaciones culturales que van más allá de lo material. “El cine constituye un proceso sígnico que puede ser estudiado tanto a nivel sintáctico [...] como a nivel semántico [...]. El cine, en definitiva, es un lenguaje. Es un fenómeno de orden cultural, pero al mismo tiempo un hecho social de enorme importancia” (Soler, 1998: 69).

¿Podemos entonces decir que el documental es cine? Cuando se habla de documental creativo o de documental cinematográfico, no se hace en relación al formato con que esa obra ha sido concebida, sino que más bien es una denominación que lo distingue del documental televisivo y del reportaje. En este sentido, el documental cinematográfico hace referencia a la trascendencia que alcanza la historia, independientemente del formato en el que se haya grabado. Podemos ver televisión en pantalla grande pero seguirá siendo televisión y, al contrario, podemos consumir cine en pantalla pequeña, Internet, en festivales o cualquier otro medio de difusión y exhibición que no perderá su valor artístico.

Y es que existe un desconocimiento popular y un consenso generalizado por excluir al documental del cine, sea en relación a su valor cinematográfico o bien en referencia a su exhibición en salas cinematográficas. Al mismo tiempo que existe una relación asociativa entre cine/película/ficción, donde el documental tampoco parece estar invitado.

El director de documentales francés Nicolás Philibert,⁵⁴ en la *Masterclass* que ofreció en el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Punto de Vista (2008),⁵⁵ bromeó cuando explicaba la reacción de su familia ante la

⁵⁴ Nicolás Philibert es uno de los imprescindibles en el panorama del cine documental contemporáneo. Entre sus obras destacan *La ville Louvre* (1997), *La moindre des choses* (1997), su reciente *Retour en Normandie* (2007) y su exitosa *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002).

⁵⁵ Es la cuarta edición del Festival con carácter internacional, dedicado al cine documental.

proyección previa al estreno oficial de sus filmes, que derivaba a menudo en la pregunta: “¿Pero cuándo vas a hacer una película de verdad?”. Si el documental es cine, también es película y esta tarea no sólo pertenece al género de ficción, con un guión previo y con una interpretación llevada a cabo por unos actores dentro de una puesta en escena. Ésta parece ser la imagen comercial o popular que del documental se tiene en comparación con la ficción en su condición de género cinematográfico y quizás la televisión haya tenido algo que ver con todo esto.

Philibert habla de documental como cine en el mismo momento en el que la historia que se explica trasciende, va más allá del medio y adquiere un alcance universal. El documental es cine “a partir del momento en que esa historia nos está hablando a nosotros, aunque estemos a mucha distancia [...] Cuando va más allá, trasciende a la historia y nos llega a todos [...] En esa historia se abordan temas que son universales”.

Si tomamos de nuevo el ejemplo del documental *Balseros*, vemos como en la edición comercial del DVD, el eslogan del tráiler citaba lo siguiente: “No es sólo una película, es una historia real”. Evidentemente, entendemos la formulación de este eslogan como una estrategia comercial ante un público que resta importancia o ignora el estricto uso de esta terminología. Pero, inconscientemente, está enfrentando dos ideas que no son, por naturaleza en el documental, inseparables: cine y realidad.

En efecto, los documentales son películas y tienen los mismos derechos que el cine de ficción. Es más, no sólo parece no tener los mismos derechos el cine documental respecto al cine de ficción sino que, como también comentaba el propio Nicolas Philibert, tiene “deberes añadidos”, ya que “se cree que el documental debe ser sociológicamente representativo. En la ficción no existe ese reproche”.

5. Definición de documental: algunos puntos comunes.

Los puntos tratados en los apartados anteriores son algunas de las razones por las que llegar a establecer una definición precisa y concreta de documental resulta hoy en día una tarea harto difícil, sino utópica. El documental parece menester un desarrollo teórico amplio para ser definido. Hablar de su relación con la ficción respecto a la captación de la realidad, de los límites y posibilidades del género, de sus más y menos con el mundo de la televisión, de la subjetividad y la autoría, de las nuevas técnicas, estéticas, confluencias con los medios o nuevas formas de distribución, del nuevo público y su manera de consumir, de la crítica, de la industria, entre otras. No es, como decíamos, un escaparate teórico sencillo para el consenso de una definición estándar del documental.

Sin embargo, en este capítulo trataremos de analizar algunas definiciones resumidas, consideradas generales o que cumplen con la normas estándares del documental, viendo así cuales son los puntos esenciales y comunes del género. También analizaremos otras definiciones o resúmenes de lo que es documental, formuladas a partir de una visión mucho más subjetiva o estudiada después de la reflexión teórica en torno al género.

5.1. De lo que aportan los diccionarios

En esta delicada y resbaladiza tarea de condensar en unas líneas a modo de definición un término tan complejo como es el del documental nos encontramos con los intentos comprometidos (por un lado forzosos) de los diccionarios generalistas cuya misión es recoger y explicar de forma sintetizada los vocablos de una lengua.

Este ejercicio de simplificación, por un lado, nos ayuda a entender la visión que se tiene a nivel popular, no tanto académico o teórico, del concepto de documental y, por otro lado, nos acerca sin tapujos a los atributos y particularidades propios del género.

Veamos como ejemplo qué definiciones nos ofrecen algunos de los diccionarios *online* más usuales en la Red. El *American Heritage Dictionary* plantea dos definiciones distintas, sea documental entendido como adjetivo o bien como sustantivo. En el primer caso hace referencia al carácter probatorio del documento, sea este un filme u otro credencial: “Presentar hechos de manera objetiva sin dar opinión o introducir contenido ficticio, ya sea en un libro o filme”.⁵⁶

Por otro lado, en su definición encontramos la noción más primitiva de documental, delimitando sus contenidos, maneras y formas a las más convencionales, donde parece no entender o no contar con las nuevas prácticas representacionales del género:

Un trabajo, ya sea un filme o programa de televisión, que presenta contenidos políticos, sociales o históricos, de una forma objetiva e informativa y a menudo compuestas por imágenes de actualidad informativa o entrevistas acompañadas de una narración.⁵⁷

Simplificar de manera generalista parece ser la tónica de este tipo de diccionarios, donde aúnan en el mismo envoltorio al cine y la televisión y procuran subrayar la lejanía de los elementos ficticios respecto al género documental. He aquí la definición de *Dictionary.com Unabridged* (v 1.1):

⁵⁶ Traducción propia del texto original en inglés: “Presenting facts objectively without editorializing or inserting fictional matter, as in a book or film”.

⁵⁷ Traducción propia del texto original en inglés: “A work, such as an a film or television program, presenting political, social, or historical subject matter in a factual and informative manner and often consisting of actual news film or interviews accompanied by narration”.

Adj. Cine, Televisión. Basado en la recreación de un acontecimiento real, era, biografía, etc., que pretende ser fiel a la realidad y que no contiene elementos ficticios.⁵⁸

Aunque simplistas y esquematizadas este tipo de definiciones siempre aportan alguna palabra o expresión que dan pie a pensar que han sido sujetas a un proceso de investigación previo por parte de los teóricos y que, por lo tanto, abren juego a interpretaciones más extensas por parte del lector, a la vez que difuminan sutilmente las líneas fronterizas delimitadas por su definición. Así, esta definición nos habla de “reconstrucción” con todo lo que ello conlleva para el documental en su relación con la ficción, o para el autor en su interpretación o punto de vista de la realidad. O “pretende”, invocando a la responsabilidad ética del autor de documentales en su acercamiento a la verdad.

En este sentido, encontramos de nuevo una expresión interesante, a la vez que paradójica, en el epílogo de la definición ofrecida por *Wordnet*:

Adj. Documental: enfatizar o expresar cosas tal y como son percibidas sin distorsionarlas a través de sentimientos personales, inserción de elementos ficticios o interpretaciones; ‘arte objetivo’.⁵⁹

⁵⁸ Traducción del texto original en inglés: “Adj. Movies, Television. Based on re-creating an actual event, era, life story, etc., that purports to be factually accurate and contains no fictional elements”.

⁵⁹ Traducción del texto original en inglés: “Adj. Documentary: emphasizing or expressing things as perceived without distortion of personal feelings, insertion of fictional matter, or interpretation; ‘objective art’”.

Nada nuevo en su visión contemplativa del documental como transmisor de la verdad sin inclusión de elementos ficticios. Parece aquí incluso ser más represora para el autor de documentales, ya que figura tener que reprimir sus sentimientos en su interpretación de la “realidad” para no distorsionarla. Pero no deja de ser curiosa la expresión con la que sentencia la enunciación: “arte objetivo”. Mezclar arte y objetividad resulta sino paradójico algo casi irracional ¿Acaso cualquier expresión artística, por muy inspirada en la realidad que sea, no es fruto siempre de la subjetividad del artista?

5.2. De su fusión con la televisión

Pero, ¿qué ocurre cuando esa realidad es tratada en sus tan múltiples formatos y géneros por los responsables profesionales de la televisión? Como ya habíamos comentado en apartados anteriores, existen diferencias entre los documentales denominados “televisivos” y los “cinematográficos”, por lo que establecer una definición que sirva de consenso para explicar claramente qué es documental y que satisfaga a ambas partes parece una tarea compleja de abordar.

El problema “gira en torno a la dificultad de establecer una frontera nítida con otros géneros, tanto informativos como dramáticos” (Hernandez Corchete, 2008: 26). En efecto, ambos formatos pueden contener elementos formales y narrativos de igual tapiz como el uso de la entrevista, la figura de un narrador, la rotulación, etc. Así que el aspecto que puede llegar a ser clave en este juego por averiguar dónde empieza el lenguaje cinematográfico y dónde acaba el televisivo podría encontrarse en la presión que ejercen los índices de audiencia dentro de la fragosa faena de construir las parrillas televisivas.

La predisposición a ver un documental en una sala de cine o en una proyección en un festival especializado difiere mucho del que se genera en torno a un aparato electrodoméstico. Los temas pueden ser los mismos, pero la manera de exponerlos están sujetos, en el caso de la televisión, por una

duración, un ritmo y una estructura determinados, expuestos a la libre elección del espectador por navegar por la oferta multicanal.

Tomaremos como ejemplo significativo el intento de la Australian Film Commission (AFC), en el año 2005, por establecer una pauta o definición de documental que pudiera considerarse “*standard*”, propuesta formalmente formulada a la Australian Broadcasting Authority (ABA). La inquietud de la AFC por restablecer la definición de documental iba encaminada principalmente a asegurarse que las pocas horas destinadas a la emisión de documentales en televisión no se vieran afectadas por el factor “competitivo” característico de este medio de comunicación.

La definición base o *standard* de la que partían era: “un programa con un tratamiento creativo de la realidad diferente a las noticias, temas de actualidad, coberturas deportivas, *magazine*, *infotainment*⁶⁰ o programas de entretenimiento ligero”.⁶¹

Esta definición, formulada por la ABA iba acompañada por unas directrices explicativas con la intención de interpretarla correctamente. Aún así la AFC tomaría como punto de partida la definición *standard* ordinaria y la modificaría, corrigiéndola y ampliándola para una pulida concreción de lo que debería o no debería recogerse como documental. Generando, de esta manera, una actualización de la definición en relación a los programas televisivos que se nutren de la realidad como materia prima de sus contenidos:

Un programa cuyo tratamiento de la realidad es creativo e interpretativo con la intención de informar o educar y que no contiene ningún elemento de

⁶⁰ Los *magazines* son programas de variedades, mientras que los *infotainment* hacen referencia a aquellos que combinan información con entretenimiento.

⁶¹ Traducción original Del inglés: “a program that is a creative treatment of actuality other than news, current affairs, sports coverage, magazine, infotainment or light entertainment program”.

competitividad. No incluye noticias, temas de actualidad, transmisiones deportivas, *magazine*, *infotainment* o programas de entretenimiento ligero.⁶²

Esta definición, a diferencia de la anterior, incluye referencias explícitas a términos como interpretación, información y educación. Y aunque no cita como exclusión a la telerrealidad, sí que hace alusión de condena a aquellos programas que, con la inclusión de ingredientes del mundo del espectáculo y del entretenimiento, conllevan al programa a una componente competitiva, impropia del género documental. También excluye a aquellos programas cuyos contenidos pecan de cierto carácter elíptico o falta de profundidad en su tratamiento como son las noticias o retransmisiones deportivas.

En definitiva, una nueva forma de diferenciar al reportaje y, con ello, las formas de la realidad nacidas desde la propia televisión, del documental con cierto aire de autoría, profundidad en la investigación y un lenguaje propio no supeditado a las estrategias de captación de audiencias que rigen las televisiones comerciales.

5.3. De lo documental y lo real: flirteos con la ficción

Desde un punto de vista histórico, y es la tesis que muchos teóricos plantean, podríamos afirmar que el Cine posee valor documental en sí mismo. En efecto, aunque se trate de una historia narrativa planteada desde la ficción, en la captación quedarán registradas una serie de cuestiones que bien hacen referencia a cuestiones físicas en un momento determinado (localizaciones, actores, entorno, etc.) o a la propia técnica empleada.

Sin embargo, esta cuestión podría pecar de cierto reduccionismo en su afirmación ya que precisamente el documental (y más concretamente la

⁶² Traducción del inglés: "A program that is a creative and interpretative treatment of actuality intended to inform or educate and that does not contain an element of competition. It does not include news, current affairs, sports coverage, magazine, and infotainment or light entertainment programs".

fotografía) lo que le diferencia de las otras artes o géneros es precisamente ese “juego” o, refiriéndonos de nuevo a Grierson, ese “tratamiento creativo” con la realidad.

En este sentido, establecer una comparativa entre el cine de ficción y el cine documental parece ser una de las directrices más recurrentes en las que guiarse para definir al documental. El profesor británico Michael Chanan, lejos de establecer una definición concreta, sugiere una norma general:

En el caso de la ficción, tendríamos a un actor que interpreta a un personaje en un entorno preparado y de acuerdo a un guión; en el caso del documental, a miembros de la sociedad que se muestran tal cual son en un entorno habitual, la mayoría de las veces, y en situaciones preferentemente espontáneas (Chanan, 2008: 72).

Pero las cosas no son tan sencillas, cada vez hay más películas ficticias que toman prestados elementos y formas del cine documental y documentales que se asemejan a las formas representacionales del cine de ficción, a la vez que hay otras que combinan ambas formas sin que prevalezca una sobre la otra. Por eso, el propio Chanan considera que establecer una “hermética” definición del documental resulta “eficazmente” imposible y que “muchacha gente ha intentado proporcionar una, y todos ellos fracasan ya que, a menudo, surge algún filme que rompe las reglas”.⁶³

Efectivamente, las fronteras siempre han resultado bastante difusas y han sido constante objeto de estudio y discusión.⁶⁴ Los profesores Julio Montero y

⁶³ Conferencia de Michael Chanan en “Documentary now!”. Birbeck College, Londres (2008).

⁶⁴ Como ejemplo interesante en esta línea, durante los días 21, 22 y 23 de septiembre de 2007 se celebró en el Rich Mix Cultural Foundation de Londres el Festival *Crossing the Line between Fact and Fiction*. Este evento ofreció a los participantes la oportunidad de profundizar en las nuevas tendencias, formatos, diversificaciones y desviaciones que el uso de la (tele)

María Antonia Paz sugieren que ante esta problemática es importante observar, de manera individualizada, el “grado de adherencia a la realidad” de cada producción, independientemente de su condición formal y discursiva:

Lo que cuentan son las producciones concretas, su estudio y observar su grado de adherencia a la realidad. En fin, más que definir un concepto y excluir luego las películas que no se ajustan a ese presupuesto interesa más estudiar la historia de las producciones. Así se manifiesta que se han presentado concepciones muy diversas del cine documental: desde la meramente artística, hasta la que se vuelca en la propaganda de Estado o se convierte en instrumento de lucha política (Paz y Montero, 2002: 98).

El cineasta Llorenç Soler, por el contrario, plantea una rotunda definición de documental que lo relaciona con su presunto género opuesto: la ficción.

El documental, tanto si está destinado a la pequeña pantalla como a las salas cinematográficas, constituye una ficción construida a partir de elementos extraídos y seleccionados de la realidad (Soler, 2002: 23-24).

Podemos deducir que Soler no quiere establecer una unión de géneros, sino que más bien se trata de una reafirmación de que la Verdad en el documental es inalcanzable y que, a fin de cuentas, éste surge de la mirada subjetiva de un autor a través de un dispositivo técnico. La línea que separa lo real de lo ficticio, lo verdadero (o verosímil) de lo falso, lo objetivo de lo subjetivo ha sido objeto clásico de discusión, estudio y análisis sin llegar a un consenso establecido. Pero en las últimas décadas este tema tiende a cerrar filas con las

realidad ha llevado a cabo en el panorama actual de la televisión y cine británicos (Mamblona, 2007).

desaveniencias del pasado: “Hay consenso de que el cine documental es una forma de representación, no una ‘ventana’ de la realidad” (Guzmán, 1995). En nuestro estudio aprobamos este acuerdo como una de las premisas fundamentales para poder seguir definiendo el documental y avanzar en el estudio de nuevos terrenos teóricos del documental contemporáneo.

El crítico de cine y ensayista brasileño José Carlos Avellar afirma que la realidad es co-autora del documental, donde no sólo actúan los sujetos frente a la cámara sino que la cámara actúa también.⁶⁵ Es decir, que en el documental el autor puede impulsar a que sucedan ciertas cosas ante cámara pero éstas estarán sujetas a desarrollarse dentro de su propia dinámica. Es la dialéctica que se establece entre el autor y la propia realidad. Una dialéctica marcada por un dispositivo técnico el cual tiene ciertas limitaciones técnicas (no puede captar todo el fuera de campo) y está regida por la mirada e impulso de un operador, esto es, un punto de vista.

Una de las diferencias pues entre la ficción y el documental podría ser precisamente ese “fuera de campo”. Mientras que en la ficción no existe o, mejor dicho, no afecta ese espacio fuera del encuadre (no más allá del imaginario que impone las propias reglas del lenguaje cinematográfico), en el documental es, precisamente, todo aquello que se podía haber filmado, todas aquellas posibles versiones alternativas del documental original. Desde un punto de vista semiótico, podríamos decir que la imagen del documental es objetiva y subjetiva, de manera indisoluble, constituye un índice y un icono.

En este sentido, y sin querer desviar en exceso el objeto de nuestro estudio hacia este terreno pantanoso, nos parece concluyente resaltar aquí una serie de “constataciones útiles para recordar” que propone la catedrática Margarita Ledo en la relación que se establece entre el documental (el cine) y lo real:

⁶⁵ Declaraciones de Michael Chanan para “Documental MUSAC – No ficciones” [En línea]. Disponible en: <<http://documusac.es/michael-CHANAN-algunas-notas-sobre-el-documenta>>. [7 de mayo 2011].

La relación de la persona autora con lo real como material pasa por el dispositivo y por una serie de posibilidades que son parte del dispositivo o a las que el dispositivo debiera llegar; pasa por la formalización más o menos estable de lo que reconocemos como lenguaje del *medium*, del cine, y que no es otra cosa que su aparato convencional y la evolución y quiebras en este aparato convencional; pasa por la actitud y la intención estética, y tiene que pasar por la pantalla, por el momento de la proyección [...] una pantalla que conjuga una obra, su autor y su espectador, una pantalla que nos hace ver que nuestra relación es con la imagen y no con lo real. Una imagen desde lo real que no constituye a lo real sino que nos trae la experiencia de otros, autor y personajes, en el proceso de filmar (Ledo, 2004:28-29).

Introduce aquí dos nuevos elementos respecto a los anteriores, esto es, el medio y el espectador. Ya lo anunciaba Bill Nichols en la conclusión de su intento por definir documental: “Podemos manejarnos mejor al definir documental aproximándonos a él desde cuatro ángulos distintos: instituciones, practicantes, textos (filmes y vídeos), y audiencia” (Nichols, 2001: 22).

Evidentemente, existe una industria que cataloga cada película dentro de un género concreto, y existe un espectador condicionado por esa etiqueta impuesta por el mercado. Uno de los problemas persiste en que, en el momento que una película es catalogada como documental, se establece una especie de contrato imaginario entre autor y espectador conforme a que lo que se está a punto de ver (o lo que se ha visto) es real. Existen varias connotaciones en este punto dependiendo de si el sector es la televisión, las salas comerciales o un público selecto dentro de un entorno especializado, como podría ser un festival o una muestra de cine, teniendo este último un contrato algo más permisivo en relación a aquellas líneas que separan lo real de lo ficticio dentro del género.

Es aquí donde podría encajar una definición reduccionista de Antonio Weinrichter en la que diría que “un documental es aquello que se pone donde la gente va a ver documentales. Si hablamos de lo que se pone en la ‘tele’, eso es reportaje. Pero hablando de documental cinematográfico, lo encontramos donde

lo vamos a ver”.⁶⁶ Podríamos decir pues, según esta proposición, que el público entiende los protocolos, pero estos no son, por lo visto, garantía de ninguna verdad o consenso teóricos.

Por su parte, el profesor británico Brian Winston recoge la descripción que ofrece el cineasta Richard Leacock sobre sus películas documentales, quien opina que “son aspectos de la realidad capturados por mí mientras estaba allí”, y la amplía afirmando que “son aspectos de la realidad registrada, interpretada por la audiencia como una cierta verdad, o como que posee una elevada relación de verdad con la realidad preexistente”.⁶⁷ En este sentido, lo que Winston pretende destacar es que se elimina la responsabilidad del cineasta en su relación con la autenticidad de las cosas y es la audiencia la que decide entender el grado de veracidad que se establece entre el el filme y el mundo histórico.

5.4. De lo clásico a lo contemporáneo

Parece imprescindible recurrir de nuevo a las palabras de John Grierson, ya en la década de 1930, cuando describía al documental como un “tratamiento creativo de la realidad”. Una definición que resume de manera sintética la esencia del documental y que ha perdurado en el tiempo hasta nuestros días, convirtiéndose en una de las definiciones menos conflictivas y más consensuadas entre el sector para describir la fenomenología del nuevo cine documental.

Grierson, quien presumiblemente utilizó el documental como herramienta socializadora y educativa, corroboraba la existencia de un elemento artístico envuelto en la captura y construcción de imágenes de la realidad hacia un trabajo coherente con una estructura argumental y un punto de vista.

⁶⁶ Entrevista personal propia a Antonio Weinrichter (01/03/2009). Vid. Anexo p.46.

⁶⁷ Entrevista personal propia a Brian Winston (15/01/2010). Vid. Anexo p.94.

En 1948, la World Union of Documentary condensaba en unas líneas una más extensa definición de documental que, siguiendo la estela de Grierson, procuraba no dejarse nada por el camino:

Todos los métodos de grabación en celuloide, sobre cualquier aspecto de la realidad interpretada, ya sea captada objetivamente o una reconstrucción sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la razón o la emoción, con el propósito de estimular el deseo, y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, y planteando sinceramente problemas y sus soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.⁶⁸

Si analizamos meticulosamente la definición vemos como se tratan muchos de los aspectos que han creado y crean controversia a la hora de reconocer el género dentro de unos parámetros concretos. En primer lugar, hace referencia categórica al soporte con el que debería registrarse un documental: “en celuloide”. Obviamente, con la posterior llegada del vídeo y la evolución de otros sistemas de grabación audiovisual hacia la digitalización, en la actualidad esta definición estaría falta de una revisión y ampliación. Ahora bien, lo interesante de este apunte técnico es el reconocimiento de lo cinematográfico como transmisor de la realidad, en el que arte y documental no necesariamente son opuestos

La definición prosigue hablando del proceso de captación de la realidad, una realidad “interpretada”, o lo que sería lo mismo, una visión subjetiva del autor sobre la realidad. Sin embargo, nos habla de la objetividad con la que debiera mostrarse esta interpretación de la realidad: “ya sea captada objetivamente o una reconstrucción sincera y justificable”. Sin duda, aboga por el

⁶⁸ Traducción propia del inglés: “all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture, and human relations” (citado en Sellés, 2004: 61).

compromiso que debiera adoptar el autor por acercarse a la realidad lo más honesta y éticamente posible, aunque para ello necesite reconstruir la realidad a través de la ficción.

Hace también referencia al valor informativo y educacional del documental, y no por ello descarta que éstos puedan ser tratados de manera creativa y no menos artística: apelan a “la razón”, pero también a “la emoción”; con el propósito de “ampliar el conocimiento y la comprensión humanas” pero también de “estimular el deseo”. Estas últimas apreciaciones abren el mundo del documental hacia un proceso de creación estético sin limitaciones. Esto implica, en definitiva, un mayor progreso en la autoría de las obras y mayor posibilidad de expresarse de manera subjetiva en el documental.

Finalmente, la definición hace referencia a los terrenos en los que el documental debería indagar: “la economía, la cultura y las relaciones humanas”. Se hace hincapié pues en el compromiso político, cultural y social del documental como género, estableciendo los diferentes niveles de la realidad como lugar de toma de conciencia para los cineastas.

Al final casi todo se reduce a admitir que el documental, mediante una representación subjetiva del mundo histórico, nos aporta conocimiento y nos ayuda a comprender la condición humana. El punto delicado parece encontrarse en la dialéctica que se establece entre la interpretación de la realidad por parte del autor, cómo la representa y su compromiso ético para con la verdad.

En relación a este último punto, nos parece relevante remontarnos a la definición que Joaquín Romaguera, 50 años después, nos ofrece sobre el género. Romaguera aborda el tema de manera directa y resume con sobriedad esta polémica:

[...] trabaja sobre la realidad o la representa; de ahí surge el “punto de vista”, un concepto presente en toda obra, pero todavía más en esta tan específica, en la que se parte de una materia prima “objetiva” que al elaborarse según objetivos concretos adquiere la condición “subjetiva”, la del autor o autores del film, lo que

permite elucubrar sobre la dicotomía objetividad/subjetividad inherente en todo trabajo de creación que combina elementos icónicos y sonoros extraídos de la realidad misma, tal como se presenta o como es, al menos en apariencia (Romaguera, 1999: 50).

Introduce el concepto de “apariencia” en relación a la intención ilusoria de presentar la realidad tal y como es. De nuevo apela de manera sutil a la ética del documentalista y plantea la paradoja semiótica que supone mezclar arte y objetividad.

Desde el presente, con toda la transformación que ha sufrido el género documental, parece poco práctico reducir su significado a una simple definición de diccionario. Sus hibridaciones con la ficción, el resurgimiento de las formas ensayísticas y experimentales que tratan con la realidad o las nuevas esferas por las que circula el cine de lo real en la actualidad dificultan, aún más si cabe, una definición estándar que englobe la totalidad disciplinar del documental.

En este sentido, desde la mirada de un cineasta contemporáneo, el británico Marc Isaacs opina que el documental “es capturar la poesía de la vida diaria, [...] más allá de la aparente realidad, sugestiva y misteriosa” Y es que, como diría Nichols, el “documental no puede ser más fácilmente definido que como ‘amor’ o ‘cultura’” (Nichols, 2001: 20).

CAPÍTULO III

· **Factores influyentes del nuevo cine documental**·

Como ya apuntaba el profesor británico John Corner, “en los últimos 30 años ha habido un enorme crecimiento en el estudio y análisis crítico del documental y un incremento, también, en la variedad y ambición conceptual en las maneras en que éste es pensado” (Corner, 2008: 13). Fenómeno debido, sin duda, a la proliferación del cine documental en toda su extensión artística, industrial y cultural: “Los primeros años del siglo XXI han sido testimonio de los significativos y continuos cambios en las dimensiones tecnológica, comercial, estética, política y social del documental producido para, y visto por, una amplia gama de múltiples escenarios” (Austin y De Jong, 2008: 1).

El consenso por afirmar el resurgimiento y expansión del cine documental parece claro por parte de todos los sectores, incluso “los comentaristas más críticos y espectadores esporádicos estarán de acuerdo en que es un momento apasionante para el documental –medurado en términos de atención popular, legitimidad institucional o salida académica- y para aquellos de nosotros interesados en el proyecto documental” (Renov, 2008: 39).

El documental parece haber dejado de pertenecer a la pequeña pantalla y se ha abierto paso, entre la ficción, a la exhibición no sólo en salas cinematográficas sino también a través de otras formas adyacentes como festivales, instituciones artísticas o Internet. Un fenómeno en parte producido por la influencia de lo digital en todas las fases de producción, edición, distribución y exhibición.

El número de interesados en el género, a nivel profesional, académico y de público, ha crecido de manera exponencial al número de producciones documentales, y lo ha hecho de manera generalizada a nivel mundial. El crecimiento cuantitativo es una obviedad, pero el documental también ha alcanzado su máximo esplendor en las formas en las que se manifiesta. Sus incursiones recíprocas con la ficción, lo experimental o la telerrealidad han desencadenado en una serie de ramificaciones estilísticas de un género que parece haberse desencallado de los “cánones clásicos” y los “discursos de sobriedad” del medio tradicional (Català y Cerdán, 2008: 6-7).

En este capítulo analizaremos los factores que han contribuido de manera clave al desarrollo del cine documental desde la incursión de la tecnología digital. Asimismo, estudiaremos las diferentes formas o subgéneros que han ido apareciendo y posicionándose en estas últimas décadas. Y finalmente, en este sentido, pondremos especial atención a cómo algunos de estos factores participan en el desarrollo de nuevas subjetividades en el documental, tema que trataremos en profundidad en los siguientes capítulos.

1. Revolución digital: tecnología y cine documental

No se puede entender la evolución del cine documental sin establecer una relación directa con los cambios tecnológicos que se han producido a lo largo de la historia del cine. Del paso de la fotografía estática a la fotografía en movimiento, de la aparición y evolución en las técnicas de montaje, de la invención del sonido en cine, de la llegada de las cámaras de 16mm ligeras con capacidad de registrar el sonido sincrónico, del paso del celuloide al vídeo o de la actual imagen digital en todas sus variedades de registro, edición y difusión. Todas estas fases han originado constantes cambios en las maneras de producir, realizar, ver y pensar los documentales.

A finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 una nueva ola de cineastas abandonó sus trípodes y sincronizaron cámaras móviles con equipos de sonido portátiles. A esa rebelión e invención tecnológica que revolucionó el mundo de los documentales se le conoció como el movimiento de *cinéma vérité* o *direct cinema*.⁶⁹ Las formas utilizadas por este grupo de cineastas armados con nuevos equipos responden, en gran medida y a nivel popular, a la idea estética que se tiene actualmente del documental y de la

⁶⁹ Aunque se ha catalogado a estos dos movimientos dentro de un mismo envoltorio, en parte por la tecnología empleada y sus posibilidades técnicas, existían diferencias significativas en los objetivos discursivos de ambas corrientes. Para profundizar más sobre las características, películas y principales autores de este movimiento es interesante el documental *Cinéma Vérité. Defining the moment* (Peter Wintonick, National Film Board of Canada [NFBC], 1999).

mayor parte de los reportajes televisivos del momento. El uso de cámara al hombro, con una técnica relegada a un segundo plano respecto al contenido, con exhaustivos seguimientos a los personajes y situaciones (en el caso del *direct cinema*), con interpelaciones constantes sobre los sujetos (en el caso del *cinéma vérité*), son algunas de los elementos característicos que el documental ha ido heredando hasta la actualidad.⁷⁰

Pero las transformaciones actuales del cine documental van más allá de esta concepción. En un momento de convergencia mediática, el efecto de la digitalización nos conduce a una transformación de la propia imagen, con las ventajas y peligros que de ello se derivan. Sin duda, las nuevas tecnologías, ahora más que nunca, tienen un papel decisivo en las formas en que la realidad queda representada.

1.1. El documentalista en la era digital

Con el abaratamiento, la flexibilidad y la accesibilidad en el manejo de los equipos de vídeo digital se abren nuevas oportunidades a cineastas/videoastas para reflexionar sobre la realidad. Los avances y ventajas de la tecnología digital animan, sin duda, a invertir en la realización de documentales de bajo o casi nulo presupuesto. Incitan a producir y crear proyectos personales sin la necesidad de depender de las ayudas financieras de tipo público o privado, ni buscar el respaldo de grandes productoras para llevarlos a cabo. Nos encontramos ante un nuevo fenómeno artístico de DIY (*do it yourself*) como forma alternativa de producción y consumo de cultura moderna.⁷¹

⁷⁰ Aunque una de las máximas del *direct cinema* era la no intervención del autor sobre los personajes ni la acción, en el *cinéma vérité* ocurría todo lo contrario. Véase como ejemplo significativo de este último el filme *Chronique d'un été (Paris, 1960)* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1969).

⁷¹ El término *DIY* (*do it yourself* o hazlo tú mismo) fue utilizado en los años 50 en relación a la opción de construir, modificar o arreglar temas domésticos sin la necesidad de un

A diferencia del mecanismo utilizado para registrar y editar en celuloide, el vídeo digital destaca por la accesibilidad y simplicidad de sus elementos: el abaratamiento del material profesional audiovisual, de *hardware* y *software* relacionado con la edición de vídeo no lineal; la flexibilidad y reutilización de las cintas de vídeo y tarjetas de memoria, la comodidad de almacenamiento audiovisual en discos duros, la posibilidad de la proyección en digital o de distribuirlo de manera gratuita a través de la Red, son algunos de los factores que han revolucionado en número y en variedad estilística el bulto de obras documentales.

La muerte del celuloide en el proceso de producción de documentales a favor del vídeo y de los nuevos formatos digitales ha roto con la tradición del proceso fotoquímico que plasmaba los signos de la realidad sobre el fotograma. “Si algo se ha desestabilizado y tambaleado con la llegada de la tecnología digital es la vieja confusión entre documental y verdad que atribuía al cine documental [...] un carácter casi místico en su relación con lo real, como si la sola impresión de la luz sobre el soporte concediera a las imágenes filmadas el carácter de verdad inalterable” (De Pedro Amatria, 2010: 220). La digitalización cambia la manera de entender el Cine no sólo en un sentido mecánico sino desde su visión más romántica: “Cuando todo es digital, una suma de bits, ya no quedan espectros a los que acudir, ni sombras a las que rendir homenajes” (Català y Cerdán, 2007: 8-9).

Son nuevas herramientas para trabajar la realidad, para comprenderla. Y pese a todo, son muchas las ventajas que ofrece el vídeo digital al nuevo cine documental. “Por suerte, el vídeo digital ofrece la oportunidad de restituir al documental la dignidad perdida: la flexibilidad que esta herramienta aporta a las destrezas y al concepto del trabajo de producción llevado a cabo por pequeños grupos de profesionales perfectamente coordinados entre sí conlleva un ahorro muy atractivo” (Chanan, 2007: 80).

profesional. Actualmente, el término se ha extendido, asociándolo a diversos terrenos, especialmente movimientos artísticos como la música independiente y otras formas de representación cultural.

Las nuevas cámaras digitales son más pequeñas y ligeras, más automatizadas y ofrecen resultados, según el modelo, de calidad de imagen y sonido que van de lo *amateur* a lo profesional. Su accesibilidad permite una reducción (o supresión) del equipo de producción y, por tanto, ejercen una influencia menor sobre el entorno filmado. Llorenç Soler, cineasta que viene ejerciendo la profesión desde mediados de la década de 1960, afirma que la aparición de las cámaras digitales pequeñas fue toda una revolución en su carrera como documentalista: “Lo ideal es trabajar una sola persona y si la cámara puede pasar desapercibida mucho mejor [...] podía llegar donde yo quería, que era hacer documentales de autor [...] que tú seas el creador total”.⁷²

La especialización de los diferentes roles en los procesos técnicos del cine se ven reemplazados por la destreza del propio autor y su adaptación a la nueva tecnología. Así que todas estas facilidades han permitido al cineasta aproximarse de manera más cercana a la realidad, promoviendo la reflexión hacia unas formas más encaminadas al individualismo y la subjetividad.

Si las cámaras de 16mm de la década de 1960 permitían acercarse a la realidad de manera más directa, la digitalización nos pone en frente de una realidad cambiante a partir del aparato con el que miramos. “Lo importante es cuando el cineasta mira por el ojo de la cámara, sea una pantalla o sea una mirilla, y se da cuenta que la realidad depende de por el ojo que está mirando”.⁷³ El cine digital nos hace replantear de nuevo la función de la propia imagen a la vez que la función de nuestra relación con la técnica, “que tendría que ver con la exploración a partir de esas cámaras digitales que permiten hacer cosas con la realidad y no tan solo captarla. [...] La realidad ya no es algo fijo que tenemos que capturar, sino que es algo maleable que lo vamos a hacer venir a nuestro entorno y lo vamos a construir desde nuestra subjetividad”.⁷⁴

⁷² Entrevista propia personal con el Sr. Llorenç Soler (31/02/2008). Vid. Anexo p.19.

⁷³ Entrevista personal con el profesor Josexo Cerdán. Vid. Anexo p.39

⁷⁴ Entrevista personal con el profesor Josexo Cerdán. Vid. Anexo p.39

La cineasta Agnès Varda, en su documental *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) equipada con una cámara digital entre las manos, recorre media Francia en busca de personajes que, al igual que hacían los espigadores en el campo, encuentran en la recolecta de las resquicios de la sociedad de la abundancia una forma de (sobre) vivir. Varda aborda de manera directa y fresca a diferentes espigadores, recolectores y gente que busca entre la basura. La directora se expone en primera persona a una realidad social de la que intenta encontrar unos vínculos que unan sus reflexiones personales a los fragmentos dispersos del mundo y de sus individuos. Se involucra en el filme de manera tan personal que acaba por incorporar fragmentos de sí misma, autofilmándose y autorretratándose, con referencias explícitas no sólo sobre su propia vida sino también sobre los elementos técnicos y dispositivos de producción de su propia película. En una de estas escenas Varda comenta en *off*: “No me importa soltar las espigas de trigo para coger la cámara. Estas cámaras nuevas son numéricas, fantásticas, permiten efectos estroboscópicos, efectos narcisistas e incluso hiperrealísticos” (véase *imagen 1*). 15 de los 80 minutos de este premiado documental fueron grabados directamente de la relación que Varda estableció entre sus viejas manos, su ojo-mirada y su pequeña y juguetona cámara digital.⁷⁵ Y es que “la tecnología plantea los marcos a través de los que podemos ver o reflexionar la realidad”; construye unos determinados modos de exposición y algunas situaciones en las que el cineasta se ve envuelto a participar en la acción y reflexionar sobre el propio dispositivo técnico en su proceso de captación de lo real.⁷⁶

⁷⁵ Concretamente utilizó para estas escenas una Sony mini DV DCR TRV 900 E (3CCD) y un micro ECM-77B Sony. La película fue montada por Agnès Varda, asistida por Laurent Pineau, mediante el sistema de edición de vídeo no lineal Avid Xpress.

⁷⁶ Entrevista personal propia con el profesor Josep Maria Català. Vid. Anexo p.11.



Imagen 1: Fotogramas de *Los espigadores y la espigadora*.⁷⁷

Por citar un ejemplo en esta línea, el cineasta norteamericano Jay Rosenblatt en *Empezando a filmar (Beginning filmmaking, 2007)* decide regalar a su hija pequeña una videocámara para que, a lo largo de un año, pueda grabar su primera película (véase *imagen 2*). La metodología de rodaje de la niña, al igual que los sujetos filmados en los que se centra, no siempre coincide con los intereses fílmicos del padre. Una crisis presumiblemente precipitada por el director cuyo foco de atención gira en torno a ese nuevo artefacto digital que graba imágenes y sonidos a través de la mirada pura de una niña, al mismo tiempo que ese proceso es revisado por la atenta mirada de un director experimentado. Un filme sobre un filme y todo lo que el dispositivo digital representa en ambos casos.

Son algunos ejemplos de cómo la tecnología digital puede interferir directamente en las formas de hacer del documentalista y de cómo estas formas, gracias a la naturaleza del dispositivo, pueden encaminarse a ser representadas desde el terreno de lo personal. Subjetividades que trataremos en profundidad en el próximo capítulo de este estudio.

⁷⁷ Fuente: VARDA, A. (2004): *Los espigadores y la espigadora + Dos años después*. [DVD], Madrid: Sherlock Films, 78 min.



Imagen 2: Fotograma de *Empezando a filmar*.⁷⁸

1.2. Internet y la democratización del espacio público

Toda esta revolución tecnológica implica también una serie de cambios en lo referente a la estructura reguladora de la producción cinematográfica. “El aspecto que habría que destacar es que el documental constituye una toma de contacto con el espacio público que puede efectuarse al margen de patrones y normas preestablecidas y a espaldas de la censura gracias a la ayuda que proporcionan las nuevas tecnologías” (Chanan, 2007: 95).

Esto supone, en consecuencia, una mayor pluralidad en las formas libres de expresarse en sociedad, una menor regularización de los textos, con todas las ventajas e inconvenientes que esto pudiera constituir. “La nueva ola de documentales representa una intervención en la esfera pública gracias a que las nuevas tecnologías permiten escapar a la prescripción y la proscripción” (Chanan, 2007: 99).

En *Burma VJ – Reporting from a closed country* (Anders Østergaard, 2008) un grupo de video-periodistas de Birmania establece una cadena de distribución clandestina para poder extraer de su país imágenes sobre la injusticia y la represión dictatorial que sufre el pueblo desde hace 19 años y de la

⁷⁸

Fuente:

Silverdocs.com.

Disponible

en:

<http://silverdocs.com/festival/films/2008/beginning-filmmaking/>. [19 de enero 2009].

actuación brutal del ejército contra el alzamiento masivo de los monjes budistas en septiembre de 2007. Cualquiera con una cámara entre sus manos no sólo corre el riesgo de expoliación del material sino de la tortura y el encarcelamiento. La emisión televisiva está monopolizada por el poder y la transmisión internacional de imágenes por satélite está censurada. Aún así, estos valientes reporteros se alían con los nuevos dispositivos tecnológicos para luchar por sus ideales (véase *imagen 3*). A un lado queda el estilo, la composición, incluso la calidad de la imagen para dar prioridad al simple hecho de estar ahí, en el lugar y el momento preciso, y registrar, a través de la imagen y/o el sonido, ese momento trascendental de la historia de un país. Mini cámaras digitales, teléfonos móviles, grabadoras de audio digitales y, sobre todo, Internet como principal motor logístico de envío y difusión de imágenes serán los encargados de dar a conocer al resto del mundo lo realmente acaecido en Birmania.



Imagen 3: Fotogramas de *Burma VJ. Reporting from a closed country*.⁷⁹

Así que todo este desarrollo que ha generado el cambio de la digitalización no se concentra únicamente en la popularización de los equipos sencillos y baratos de grabación y edición, ahora ya accesibles al público masivo, sino que no puede entenderse esta consolidación sin los grandes medios domésticos por los que circulan, en especial Internet.

⁷⁹ Fuente (izda.): *DFK.dk* (Danish Film Institute). Disponible en: <<http://www.dfi.dk/english/News/dansih+docs+idfa+2008.htm>>. [15 de enero 2009].

Fuente (dcha.): *Filmupdate.dk*. Disponible en: <<http://www.filmupdate.dk/barfodsreporter-i-burma/>> [15 de enero 2009].

Plataformas en la Red como Youtube, Vimeo o Google Video facilitan la libre difusión de contenidos a nivel mundial a través de sus sencillas aplicaciones tanto de subida de contenidos, como de búsqueda y visionado. Millones de blogs circulan por Internet con opción a colgar o enlazar fotografía y vídeos, al igual que las redes sociales están haciendo hoy día de manera indiscriminada. Los programas de tecnología *P2P* o *torrent*,⁸⁰ tales como Limewire o BitTorrent, facilitan la libre (no siempre legal) compartición de archivos entre sus usuarios.⁸¹ Otros portales como el ya censurado *Megaupload* o *Rapidshare* ofrecen a los usuarios un servicio de alojamiento y distribución de archivos por los que corren un sinfín de contenidos de difícil identificación y clasificación.⁸² Por otro lado, en los últimos años se han creado nuevos portales especializados⁸³ en la

⁸⁰ *P2P* viene de *peer-to-peer* y se trata de una red informática entre iguales sin clientes ni servidores fijos. Un sistema de intercambio de archivos libre. BitTorrent también es *P2P* pero permite la descarga directa como si fuese un FTP simple. Es más rápido y permite descargas de archivos de mayor tamaño.

⁸¹ Existen múltiples programas informáticos de este estilo. Entre los más populares se encuentra Emule, Kazaa, Ares o Limewire para el sistema *P2P* o BitTorrent, uTorrent o Azureus en el caso de la tecnología *torrent*.

⁸² Se estima que el dominio *megaupload.com* atrajo alrededor de 10 millones de visitas en 2008. El servicio básico era gratuito y permitía a los usuarios subir archivos de hasta 1024Mb. El usuario libre no podía descargarse archivos de más de 1Gb, sin embargo, el usuario registrado podía descargar hasta 100 Gb de archivos almacenados.

⁸³ Existen plataformas especializadas en la distribución de cine documental. Un ejemplo interesante lo encontramos en Doc Alliance Films (<http://docalliancefilms.com/>), que nace gracias a la cooperación entre 5 diferentes Festivales de Cine Documental europeos. El portal también abre la puerta a productores, distribuidores o estudiantes para difundir sus proyectos. Culture Unplugged (<http://www.cultureunplugged.com>) con presencia en India, EE.UU., Reino Unido, Indonesia y Nueva Zelanda, se dedica a difundir la voz de diversas culturas a una audiencia global, con el ojo puesto en la producción independiente. CIDFA (China Independent Documentary Archives) (<http://www.cidfa.com>) sirve como plataforma de difusión y discusión del documental chino con una puerta abierta al mundo para su distribución. En España, encontramos Filmin (<http://www.filmin.es/>) o Filmotech (<http://www.filmotech.com>) como dos de

distribución de contenidos audiovisuales que permiten *streaming* o descarga directa de manera gratuita o por módicos precios.⁸⁴ Todos ellos lugares virtuales que actúan como plataformas de distribución de unos contenidos que no precisamente podrán verse a través de los medios de difusión tradicionales como la televisión o las salas cinematográficas. Éstas son, sin duda, ventanas abiertas al intercambio de conocimientos en las que el mundo del documental ha encontrado la manera de conseguir su máxima rentabilidad social (en mucha menor medida económica).

Podríamos entender, llegados a este punto, que la tecnología digital y, con ella, Internet como principal difusora de contenidos, contribuye a la democratización de la opinión pública, si más no, a una democratización diferente. Para el profesor Brian Winston, sin embargo, “la noción de democratización es ilusoria” y, aunque sí que es importante que la gente disponga de la tecnología, “la tecnología por si misma no es una garantía de mayor capacidad”.⁸⁵ Ante tal proliferación de contenidos, la búsqueda de material en Internet es como buscar algo en un “almiar”, donde el “material es interminable e inútil, la mayoría de las veces”.

Evidentemente, Internet pone al alcance de productores y directores la posibilidad de acercarse a la audiencia sin necesidad de acatar las reglas de los programadores de contenidos en televisión u otros medios de difusión en busca de un determinado tipo de producto. La gente puede tener algo que decir, producir un filme para decirlo, colgarlo en la Red, llegar a ser visto por un

las plataformas más interesantes de divulgación audiovisual a través de la Red, con secciones dedicadas al cine documental. Son sólo algunos de los numerosos ejemplos sobre el tema.

⁸⁴ El *streaming* consiste en la distribución de audio o video por Internet. La palabra *streaming* se refiere a que se trata de una corriente continua (sin interrupción). El usuario puede escuchar o ver en el momento que quiera. Este tipo de tecnología permite que se almacenen en un búfer lo que se va escuchando o viendo. El *streaming* hace posible escuchar música o ver vídeos sin necesidad de ser descargados previamente.

⁸⁵ Entrevista personal propia al profesor Brian Winston (15/01/2010). Vid. Anexo p.94

número determinado de personas y tener mayor o menor trascendencia. Para Tabitha Jackson, directora de contenidos de More 4, el problema viene a la hora de escogerlos: “¿Dónde debería ir si quiero calidad, habilidades narrativas, objetividad y un periodismo adecuado?, [...] por el momento los lugares más seguros, ciertamente en Reino Unido, son aún Channel 4 o la BBC, los cuales no encuentran filmes en Internet todavía”.

Por último, y adelantándonos a lo que veremos más adelante, es importante destacar el énfasis de lo “personal” en los contenidos a través de la Red, en una especie de fenomenología que recuerda al término introducido por la profesora Liesbet van Zoonen conocido como *intimization*. El término hacía referencia a las noticias, crónicas, reportajes y otras formas y contenidos de la realidad en televisión donde la autora notaba “una creciente atención por temas de interés humano, un modo de dirigirse íntimo y personal y un tratamiento sobre conductas y asuntos políticos como si fueran temas de personalidad” (Van Zoonen, 1993: 217). Hablamos pues de que aunque la Red ofrece la posibilidad de hacer universalmente público unos contenidos, la tendencia popular a minimizar los textos hacia el terreno de lo introspectivo y personal desvía su trascendencia a la esfera privada.

1.3. Del bit al documental: nuevos formatos documentales

Cuando Mèlies, a principios del siglo XX, hacía aparecer y desaparecer objetos y personas en sus películas, o cuando creaba perspectivas ópticas a través de sus decorados móviles en diferentes términos, ya anticipaba en aquellos momentos, en cierta manera, un cine digital. Las posibilidades técnicas y de manipulación que el maestro francés ponía a su alcance podrían compararse a las que ahora otorga la imagen digital, tanto en el proceso de grabación como en las salas de edición.

Si, como ya hemos visto, la tecnología digital es capaz de afectar las lógicas del documental tradicional -un documental anclado en la idea de semejanza y fidelidad a lo real-, hoy más que nunca también es capaz de

generar una nueva forma de cine documental que parta de una suma controlada de bits. Así, el documental contemporáneo indaga en las posibilidades retóricas del mundo digital, encontrando en la infografía (*digi-docs*) y la animación (documental animado) nuevas fórmulas de metaforizar lo real; en el poder de los videojuegos (*documentary games*) nuevos caminos para educar, representar o patrocinar acontecimientos reales; o en la multimodalidad (documentales interactivos) nuevas vías para interactuar con la audiencia en la transmisión de los discursos documentales.

1.3.1 *Digi-docs* y documentales animados

En efecto, nadie debería poner en duda que la diplotocus de 25 toneladas generada infográficamente por ordenador, en *Caminando entre dinosaurios* (*Walking with Dinosaurs*, BBC, 2000), y que transita entre medio de unos árboles que sí existen y que han sido grabados previamente por un equipo de producción simulando ser un bosque jurásico, ha estado creada fruto de una larga investigación científica por parte de los especialistas. O que los impactantes efectos especiales y animación por ordenador de *El Éxodo descifrado* (*The Exodus Decode*, Simcha Jacobovici, 2006) no tratan de documentar -con argumentos más o menos discutibles, al gusto del espectador- los sucesos históricos, geofísicos y medioambientales del Éxodo en la Edad Antigua. Unos hechos, por otro lado, imposibles de escenificar explícitamente sin la ayuda de la imagen digital. En este sentido, el investigador británico Paul Ward propone el concepto de *digi-docs* para aplicarlo a los documentales que utilizan imágenes generadas por ordenador u otras formas de tecnología digital (Sellés, 2008: 68).

Si bien en 1918 ya se había desafiado a las convenciones morales del documental con *El Hundimiento del Lusitania* (*The Sinking of Lusitania*, Winsor McCay), el primer documental animado que recreaba el ataque en 1915 de un submarino alemán a un lujoso crucero británico con 2000 pasajeros, y del que no se habían registrado imágenes, la técnica de la animación parece no encontrar

en el documental su aprobación hasta nuestros días. “En esos momentos el documental era definido por su grado de analogía visual con la realidad, mientras que ahora valoramos su capacidad hermenéutica para profundizar en una realidad cuya esencia no culmina necesariamente en lo visible” (Català, 2010: 34-35). En *Animated conversations* (BBC, 1978) y *Conversation pieces* (Channel 4, Peter Lord y David Sproxtton, 1982) las voces registradas con anterioridad de vendedores ambulantes, pensionistas, periodistas, presos y otros sujetos cotidianos inspiraban una sucesión de registros animados. Marcaban la estela del espíritu documentalista que adquieren ciertas obras contemporáneas como las piezas de Sheila M. Sofian, quien define documental animado como “toda película animada que parte de materiales de no ficción”, (citado por Costa, 2009) y que ha llevado a pantalla controvertidos documentales animados sobre la violencia de género (*Survivors*, 1997) o la guerra de Bosnia (*A conversation with Haris*, 2001), entre otros. O como *Vals con Bashir* (*Vals with Bashir*, Ari Folman, 2008), ganadora de importantes galardones,⁸⁶ en donde se narra la traumática participación de un grupo de jóvenes soldados israelíes -entre ellos, el director- en el engranaje táctico que hizo posibles las matanzas de Sabra y Chatila.



Imagen 4: Fotogramas de *Chicago 10*.⁸⁷

⁸⁶ La película se hizo con el Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa y el César a la mejor película extranjera, entre otros premios. También fue nominada al Óscar a la mejor película de habla no inglesa y al BAFTA a la mejor película.

⁸⁷ En los fotogramas, podemos apreciar la similitud entre la imagen de archivo real y la animada, técnica combinatoria utilizada por el director a lo largo del documental.

La voluntad documentalista de estos filmes es innegable, pero se enfrenta al marco que separa el discurso de objetividad que parece exigir el documental del oficio de la animación, una forma artística que encarna la subjetividad pura. Y es que resulta tan chocante como estéticamente fascinante enfrentarse a películas como *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007) donde se mezclan magistralmente imágenes de archivo reales con imágenes animadas (véase *imagen 4*) para explicar las manifestaciones contra la guerra de Vietnam y el consiguiente juicio a los Siete de Chicago durante la convención demócrata de 1968. O el retrato autobiográfico *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007), sobre la historia de una niña iraní desde la revolución islámica hasta nuestros días, con voces originales en francés de actrices como Catherine Deneuve o Chiara Mastroianni. En definitiva, un subgénero en sí mismo paradójico pero que inscribe al documental contemporáneo en esa “hermenéutica” de posibilidades con lo real.

1.3.2. *Documentary games*

En ese complejo universo que supone el medio audiovisual, hay quien entiende el *documentary game* o, en su forma abreviada *docugame*, como un género televisivo que combina los formatos de la telerrealidad con el concurso televisivo.⁸⁸ Nada que decir en la difícil tarea de poner nombre a los nuevos formatos que surgen para la pequeña pantalla. Pero parece que, por lo visto, este término tendrá que compartirlo con una nueva corriente de videojuegos que parecen ser “creados expresamente para profundizar en acontecimientos contemporáneos desde una aproximación estética o informativa cercana al documental” (Escribano, 2003: [en línea]).

Fuente: “Chicago 10 – Official Trailer”, en *YouTube*. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=M9uJL7IWdFg>>. [7 de junio 2011].

⁸⁸ Concretamente el origen del término *docugame* se encuentra en las investigaciones posteriores a la fenomenología que supuso la aparición de programas como *Gran Hermano* u *Operación Triunfo*.

Ya en 1970, un tiempo atrás bastante considerable hasta la aparición de las formas de entretenimiento generadas y consumidas a través de la tecnología informática, el profesor Clark Abt introducía el concepto de “juego serio” (del inglés *serious game*), que le distinguía de los demás juegos por su “propósito educativo explícito y cuidadosamente planeado, y porque no están pensados para ser jugados únicamente por diversión” (Abt, 1970). Adentrados ya en la industria del videojuego, en 2005, el profesor Mike Zyda retomaba el concepto de juego serio para redefinirlo como “una prueba mental, llevada a cabo frente a una computadora de acuerdo con unas reglas específicas, que usa la diversión como modo de formación gubernamental o corporativo, con objetivos en el ámbito de la educación, sanidad, política pública y comunicación estratégica.” (Zyda, 2005: 26).

El *docugame*, enmarcado dentro del universo hipergeneralista del entretenimiento, parece también dispuesto a transmitir mensajes o ideas relevantes que entran dentro del ámbito social, político, religioso y, como no, ético. Entendido pues como un juego serio, el *docugame* se distingue de los demás videojuegos por el valor documental que supone la simulación de algunos de los acontecimientos contemporáneos más relevantes de nuestra historia.

El 22 de noviembre de 2004, en el 41 aniversario del asesinato de Kennedy, sale al mercado una simulación histórica en formato videojuego con el nombre de *JFK: Reloaded* (Traffic Games), un *docugame* que parte de las imágenes registradas por Abraham Zapruder en el momento en que el presidente Kennedy fue asesinado, para hacer una recreación tridimensional de ese espacio y ofrecer al receptor una multiplicidad de ángulos y términos de visión. Desde la supuesta posición en la que se encontraba el francotirador Lee Harvey Oswald para acabar con la vida del presidente, y a través de una mirilla telescópica, que simula ser la misma que veía Oswald con su rifle, el juego consiste en disparar al Presidente de la manera más precisa posible, obteniendo más o menos puntuación según el grado de acierto (véase *imagen 5*). Acierto que, por otro lado, queda marcado, precisamente, por la declaración oficial de los hechos que estableció la Comisión Warren sobre el caso.

Pero este *documentary game* va más allá del mero entretenimiento que supone la astucia por puntuar, ya que adopta un verdadero compromiso con la realidad acaecida. Y es que, con su concisa recreación virtual, se convierte en una herramienta que pone en tela de juicio la resolución gubernamental norteamericana respecto al caso Kennedy y transforma al público, cuatro décadas después, en cómplice de una investigación con un resultado todavía no satisfactorio para muchos.⁸⁹ En 2006, se lanza el videojuego documental *Super Columbine Massacre RPG!* (Danny Ledonne, 2005), un juego que llamaba a revivir la realidad diaria de Eric Harris y Dylan Kleboid, asesinos de la masacre de la Escuela Secundaria de Columbine en 1999. El juego combina material de archivo real (vídeo, fotografías, grabaciones sonoras, etc.) con una reconstrucción gráfica animada de los espacios y personajes involucrados en el caso (véase *imagen 6*).

Además, trata de profundizar en algunos de los aspectos psicológicos e influencias externas en las que los asesinos se vieron envueltos, tales como su fácil acceso a la adquisición de las armas, la educación recibida o la violencia mediática que les envuelve.⁹⁰ De esta manera, los autores defienden el proyecto como un “juego con la intención de ahondar en el razonamiento del tiroteo y sus posibles causas”. Pero el proyecto fue acusado de ser un modo interactivo que invitaba a recrearse en el uso abusivo de unos hechos tremendamente delicados.⁹¹

⁸⁹ Tal fue el impacto social de esta iniciativa que la firma escocesa creadora del videojuego, Traffic Games, llegó a ofrecer 53,800 libras a la persona que con más precisión realizara los tres disparos.

⁹⁰ El cantante Marilyn Manson fue acusado de incitar a cometer actos de este tipo a través de su música y letras. Michael Moore en su documental *Bowling for Columbine* apoya al artista a través de una entrevista concertada. En uno de los textos del videojuego aparece: “¡Encontraste un CD de Marilyn Manson! Las letras de sus canciones seguro que inspiran agresión compulsiva y furia...”.



Imagen 5: Arriba: Fotogramas de la filmación original de Abraham Zapruder.
Abajo: Fotogramas de la reconstrucción digital del videojuego *JFK: Reloaded*.⁹²

El problema persiste, principalmente, en las bases éticas con las que los diferentes géneros, por naturaleza, han tratado el tema. En el caso del documental, Michael Moore (*Bowling for Columbine*, 2002) utiliza la matanza de Columbine como base argumental de su crítica en torno a la permisividad legal de la posesión de armas en norteamérica; Gus van Sant (*Elephant*, 2003),

⁹¹ Tal fue la polémica que llegó a ser censurado de la Guerrilla Gamemaker Competition del Slamdance Festival, después de haber sido seleccionado para la final, por la presión que ejercía sobre los patrocinadores del evento su conducta inmoral. El escándalo llevó a Danny Ledonne a denunciar el hecho a través del documental *Playing Columbine* (Danny Ledonne, 2008).

⁹² Fuente (arriba): *Costella Combined Edit Frames (updated 2006)*. Disponible en: <<http://www.assassinationresearch.com/zfilm/>>. [2 de octubre 2011].

Fuente (abajo): *JFK: Reloaded*. Disponible en: <<http://web.archive.org/web/20050205050455/http://www.jfkreloaded.com/>>. [2 de octubre 2011].

adquiere las licencias de la ficción para narrar con estilo propio un hecho real; las televisiones (*Columbine Massacre: The Final report*, Towers Productions, 2007) se ven con el deber moral, desde el punto de vista periodístico, de informar a la sociedad sobre los acontecimientos. Pero en el caso de la industria de los videojuegos, encasillada dentro de una imagen popular de violencia y destrucción, la pregunta deriva en si es éticamente lícito utilizar una base real de tal dramática envergadura para fines recreativos.

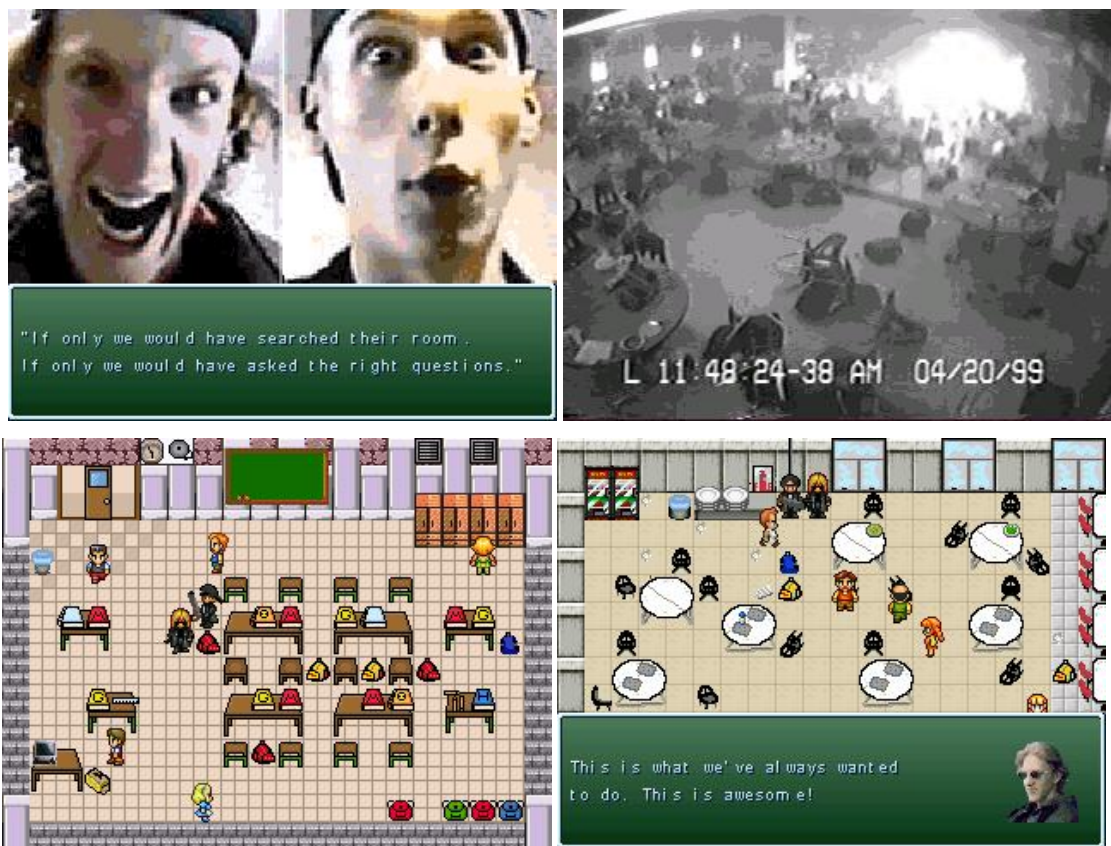


Imagen 6: Fotogramas y gráficos de *Super Columbine Massacre RPG!*⁹³

La gran diferencia respecto a la lectura del documental tradicional es la interactividad del espectador/usuario/jugador frente a esa simulación (histórica)

⁹³ Fuente: *Super Columbine Massacre RPG!* Disponible en: <<http://www.columbinegame.com/>>. [15 de octubre 2011].

de lo real, posibilitando el paso de la experiencia de sólo ver a ver y hacer. Pero de nuevo entran en juego los juicios morales sobre su no sólo acto de fidelidad a la realidad sino a los diferentes usos que del consumidor podrían generarse: en este caso, el número de víctimas de la escuela de Columbine dependerá del usuario.

Por otro lado, al igual que el documental ha sido utilizado a lo largo de su historia como eficaz arma de propaganda, en la era del videojuego, diferentes organizaciones productivas parecen haber encontrado un nuevo elemento recreativo que complementa las bases argumentales de su discurso político. El Ejército de los Estados Unidos, a través de MilitarySpot.com, se afilia con Kuma Reality Games en el lanzamiento del videojuego documental *KumaWar*, basado en un centenar de misiones reales llevadas a cabo por soldados norteamericanos en Oriente Próximo. Una exhaustiva base de datos documental online complementa al juego: contexto político, informes de investigación, fotos de satélite, artículos, biblioteca multimedia, detalles del armamento, grabaciones originales del Departamento de Defensa, entrevistas con militares expertos, tácticas, etc. (véase *imagen 7*).

La primera misión del juego, bajo el título de *La Última Batalla de Uday y Qusay*, consistía en asesinar a los dos hijos de Saddam Hussein. El ataque es descrito en el juego como “el momento decisivo de la Operación por la Libertad Iraquí” y “un hito en la Guerra del Miedo”. *KumaWar 1*, constaba de 74 episodios que hacían referencia a diferentes misiones reales de las que se podía jugar en solitario o bien en “brigada” con diferentes usuarios en Red. En *KumaWar 2*, la gran diferencia respecto al primero recaía en que la misión armada se vivía a través del plano subjetivo en primera persona, por lo que a parte de reforzar una cuestión estética, entendemos la apuesta corporativa por una mejor integración del usuario a favor de un solo bando, el estadounidense. Así que *KumaWar* cumple una función más allá del entretenimiento estético y divulgativo y adquiere, gracias a su aportación documental actualizada y a la repercusión política de orden mundial que generó el conflicto, una responsabilidad ética de gran relevancia.



Imagen 7: Gráficos de *KumaWar*.⁹⁴

“Usando los videojuegos, hemos ofrecido historia crítica a una generación criada en los medios digitales”, afirma Keith Halper, consejero delegado de Kuma Games, en un comunicado. Pero lejos de hacer honores al género documental, cuyo valor de objetividad parece una obligación moral esencial, el juego responde a unos intereses políticos y estratégicos cuya tendenciosidad e imparcialidad parecen evidentes. Pero la conexión del videojuego con la realidad va más allá de su relación con los acontecimientos históricos y, en ocasiones, obtiene algunos de los valores más representativos del género documental a lo

⁹⁴ Fuente: *KumaWar*. Disponible en: <<http://www.kumawar.com/>>. [8 de octubre 2011].

largo de su historia. Así, encontramos videojuegos documentales de carácter educativo como *Dionysian Dream* (Phantom Games), que enseña a los jóvenes la relación que existe entre el Drama Griego y la narración del Western moderno. A menudo, se hace necesaria la colaboración entre documentalistas e historiadores con los propios creadores de videojuegos para llevar a cabo una simulación histórica fiel a la realidad o para aportar documentación que añada el factor entretenimiento una base educativa y divulgativa sólida.

O *docugames* de denuncia, con una notable función solidaria, reparadora y activista, como es el caso de *Darfur está muriendo* (*Darfur is dying*, mtvU), un juego que permite al usuario velar por la supervivencia de miles de personas que se ven amenazadas de asesinato, torturas, violaciones, destrucción y otros abusos a los Derechos Humanos en los campos de refugiados de Darfur, una región al este de Sudán. A parte de la función simuladora de algunos de los escenarios y situaciones que recrea el juego, la aplicación ofrece una amplia información adicional sobre la zona así como diferentes opciones por las que el usuario puede convertirse en un activista real: donaciones, contactar con el Gobierno de Estados Unidos, afiliarse a diferentes campañas de protesta, ejercicios de autoconcienciación, etc. (véase *imagen 8*).

Por último, el hambre de la audiencia por lo real se junta con la necesidad creciente por las formas interactivas. Y es ahí donde algunas modalidades como el documental interactivo o el *docugame* intentan adentrarse. “Mientras el cine documental ha intentado siempre encontrar las formas estilísticas y narrativas para dirigirse a los espectadores, los jugadores se sumergen en una experiencia y se recrean en acontecimientos históricos de manera interactiva” (Raessens, 2006: 215).



SUDAN [TAKE ACTION]
HELP STOP THE CRISIS IN DARFUR

ABOUT THE GAME | BACKGROUND | TAKE ACTION | TRANSLATING GENOCIDE | WHO'S PLAYING | SEND TO FRIEND

No matter how large or small, every action taken to increase awareness about the severe human rights abuses happening in Sudan is an important step. Educate yourself, support the Darfuri people, advocate for an end to the crisis, and inspire others to be active on the issue as well.

Do something now to stop the genocide in Darfur.

ACT NOW. END THE KILLING.

- Educate yourself on the crisis in Darfur
[CLICK HERE](#)
- Send a message to the U.S. Government
[CLICK HERE](#)
- Join the growing divestment movement
[CLICK HERE](#)
- Donate
[CLICK HERE](#)
- Find more ways to get involved
[CLICK HERE](#)

Reebok HUMAN RIGHTS FOUNDATION International Crisis Group

Imagen 8: Fotografías y gráficos de *Darfur está muriendo*.⁹⁵

Toni Walsh, fundador, director creativo y productor de Phantom Compass, afirma “robar las técnicas del documental para hacer mejores

⁹⁵ Fuente: *Darfur is dying*. Disponible en: <http://www.darfurisdying.com>. [3 de octubre 2011].

videojuegos”.⁹⁶ Así, crearon *Save B Dangerous* un Alternate Reality Game (ARG), en el que un grupo de jugadores online se encuentran prisioneros en un almacén Tailandia. Bajo la continua vigilancia de un capataz asesino, los jugadores recurren a la construcción de mensajes encriptados a través de diferentes fuentes multimedia online para poder escapar al mundo exterior. El juego propone al usuario a interactuar secretamente con los protagonistas para intentar liberarlos sin que corra peligro su vida. Envuelto pues en una historia ficticia, lo novedoso de este videojuego es que utiliza aspectos del mundo real como plataforma para su desarrollo: mensajes de socorro en vídeos de YouTube, interacciones e imágenes con personajes y localizaciones “reales” (no virtuales), blogs, videoconferencias, pistas diseminadas por Internet, entre otros (véase *imagen 9*).

Como ya hemos visto, las sinergias entre el documental y el videojuego son posibles, aunque es evidente que existen algunos puntos diferenciales entre ambas partes que generan algunas inquietudes teóricas en cuanto a la adhesión del documental hacia las nuevas plataformas interactivas. En un filme documental, la narrativa se construye a partir del punto de vista subjetivo de un autor que, normalmente, surgirá de la experiencia vivida en primera persona o de la percepción que obtenga sobre un hecho histórico. En ese caso, en su manera de exponer los hechos y, dentro de las múltiples circunstancias que puedan rodear a su visionado, el espectador creará su propio estado de opinión acerca del filme, estableciendo un único resultado. En el *documentary game*, el jugador no sólo reacciona mentalmente sino que forma parte activa de la acción, construyendo nuevas narrativas dentro de un mismo proyecto. Si el jugador adopta el rol de un personaje real en tercera persona, como es el caso por ejemplo de Lee Harvey Oswald en *JFK: Reloaded*, o de un mando del

⁹⁶ Palabras de Toni Walsh en “Documentary Games: Playing with the Truth?”, nombre de la mesa redonda ofrecida por el Festival Sheffield Doc/Fest 2009 para discutir las posibilidades de fusión entre el videojuego y el documental. Concretamente, en la sesión, presidida por Adrian Hon (Six to Start), participaron los especialistas Matt Adams (Blast Theory), Cindy Poremba (Independent) Ashley York (Take Action Games) y Tony Walsh (Phantom Compass).

ejército americano en *KumaWar*, puede incluso llegar a cambiar el sino de la historia, no cumpliendo con los objetivos preestablecidos del juego. En el caso de jugar en primera persona, el grado de implicación en la construcción de la historia puede llevar a resoluciones muy distintas entre ellas: “Los juegos siempre acarrearán un cierto grado de indeterminación que impide a los jugadores conocer el resultado final de antemano” (Frasca, 2003: 227).

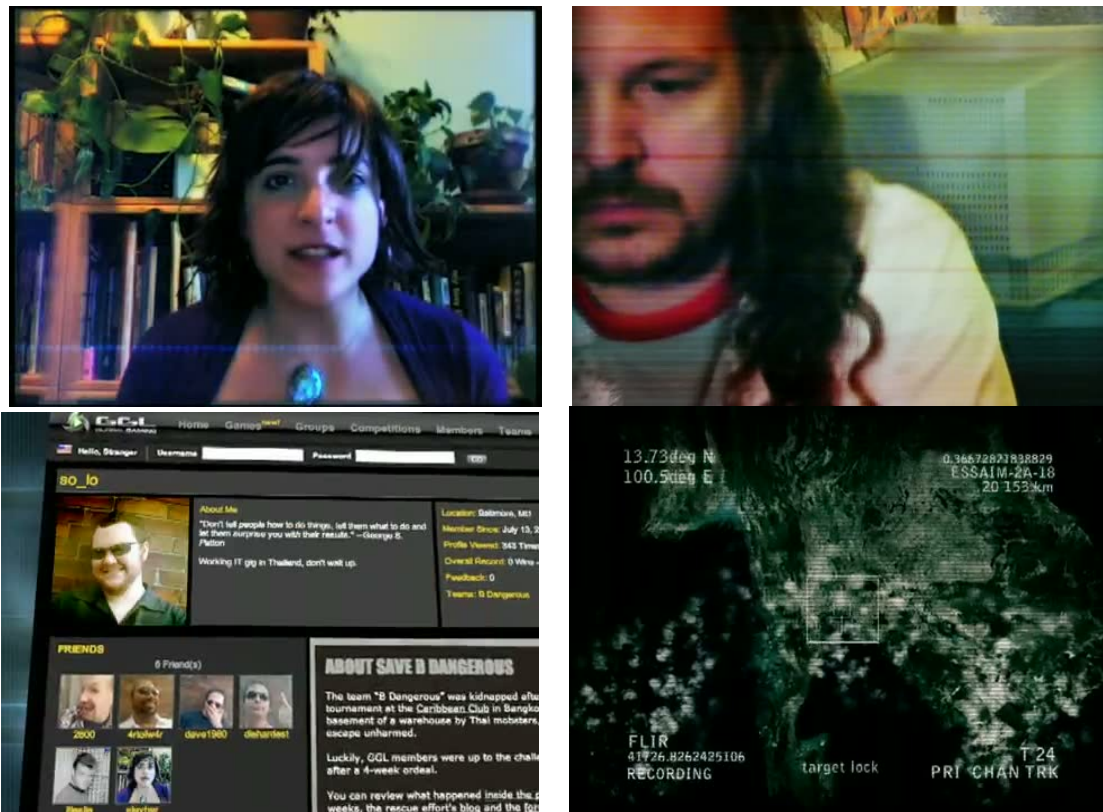


Imagen 9: Fotografías y gráficos de *Save B Dangerous*.⁹⁷

Lo que cambia aquí, entonces, al igual que en el documental interactivo, es que el usuario se convierte no sólo en parte esencial de la obra sino en co-autor de la misma. Es cierto que el filme documental también alcanza su sentido al ser visto por la audiencia, parte intrínseca, por otro lado, del proceso

⁹⁷

Fuente: *Save B Dangerous*. Disponible en:

<<http://www.phantomcompass.com/games/savebdangerous/>>. [9 de febrero 2011].

cinematográfico. El público puede entretenerse, informarse, o generar cualquier reacción emocional. El *docugame*, además, ofrece la opción de participar en los contenidos, establecer lecturas no lineales y, por lo tanto, dar tantas voces narrativas al texto como jugadores accedan a la obra.

A juzgar por el éxito de descargas, así como la repercusión mediática y social que están obteniendo algunos videojuegos, no hay duda que esta modalidad está contribuyendo de manera clara a la difusión cultural del mundo histórico hacia nuevos públicos y que, gracias a las herramientas de interacción, es capaz de involucrar a la audiencia en una experiencia de reconstrucción de los hechos históricos, convirtiéndose, en ocasiones, en un instrumento de verdadero valor cultural y educativo. Eso sí, el *docugame*, en su adhesión con la realidad, y en el marco de la tradición documentalista, no sólo tendrá que luchar por los mismos derechos que el documental sino que, más que probablemente, tendrá que lidiar con deberes añadidos.

1.3.3. El documental interactivo

El profesor Bill Nichols establecía una categorización para definir documental que respondía a tres factores: el realizador, el texto y el espectador (Nichols, 1993). Hasta la llegada de las modalidades de navegación digital e interactiva que los videojuegos documentales y los documentales interactivos facilitan, la relación entre el autor y el público así como el orden de lectura, no se habían visto alteradas en tal magnitud.

En efecto, el autor del documental interactivo, que no es más que una aplicación multimedia que sirve como plataforma de exposición de contenidos documentales con sus correspondientes herramientas de indexación e interacción, cede irrevocablemente parte de su autoría al usuario. Así que el espectador, por primera vez, se convierte en co-autor y parte imprescindible de la obra. Las películas de lectura lineal, llamémosle cinematográficas, alcanzaban su sentido al ser vistas por la audiencia, quien podía entretenerse, informarse, o provocar en ella cualquier reacción emocional. Ahora, además de todo ello,

ofrecen la opción de participar en los contenidos, establecer lecturas no lineales y, por lo tanto, dar tantas voces narrativas al texto como usuarios accedan a la obra.

El cineasta y ciberactivista Brett Gaylor lanzó en 2004 una versión beta del documental *RIP: A Remix Manifesto*, película que aborda el tema de los límites entre la creación artística y la piratería, en favor de la cultura libre y el uso de las tecnologías sociales.⁹⁸ Gaylor cedió los derechos a Creative Commons⁹⁹ y colgó el filme en la web colaborativa, creada por él mismo, Open Source Cinema, desde donde invitaba a todos los usuarios que lo desearan a utilizar el material original a su antojo para crear nuevas lecturas y puntos de vista, fiel a la idea de convertir su película en una expresión más de la cultura del *remix* que ésta retrata.¹⁰⁰ La película ha ido relanzándose hasta la actualidad en diferentes festivales con la incursión de nuevos fragmentos remezclados por los propios usuarios que han ayudado a crear, según Gaylor, “el primer documental de código abierto en el mundo”.

Rip: A Remix Manifesto es un ejemplo significativo que confirma que existe un paradigma posible entre el lenguaje cinematográfico y el multimedia, pero parece que el documental multimedia interactivo en línea (todavía en menor medida los que se encuentran fuera de ella) no obtiene la misma aceptación, ni ha eclosionado de la misma manera que lo ha hecho el documental “convencional”. El usuario está obligado a entender unos mecanismos para

⁹⁸ Véase para más información la página web oficial del proyecto documental:
<http://ripremix.com/>

⁹⁹ Creative Commons (CC) es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro que desarrolla planes para ayudar a reducir las barreras legales de la creatividad, por medio de nueva legislación y nuevas tecnologías. Fue fundada por Lawrence Lessig, profesor de derecho en la Universidad de Stanford y especialista en ciberderecho. Véase la página web oficial:
<http://creativecommons.org/>

¹⁰⁰ Véase para más información la página web oficial del proyecto:
<http://www.opensourcecinema.org/>

poder avanzar en la historia y puede llegar a perderse ante tal número de hipertextos y enlaces.

Es interesante nombrar y desglosar algunos ejemplos importantes de este subgénero para entender mejor el concepto de documental interactivo. *Capturing Reality: The Art of the Documentary* (National Film Board of Canadá, 2009) es un metadocumental interactivo en línea que ofrece 163 cortes de vídeo extraídos de 38 entrevistas a cineastas que hablan sobre el mundo del documental.¹⁰¹ La lectura puede darse según los temas (con sus correspondientes subtemas) a partir de diferentes declaraciones, o bien según el director, teniendo la posibilidad de crear una *playlist* al gusto del consumidor. Asimismo, ofrece información sobre cada cineasta, descargas directas sobre temas de prensa y una guía educacional sobre la película. Existe una edición con 2 DVD, una que incluye un documental de 97 minutos de extractos de entrevista seleccionados y ordenados linealmente y otro con cuatro horas de entrevistas e información adicional. En definitiva, este documental interactivo, pese a su atractiva disposición de elementos y fácil navegación, podría entenderse como un soporte en línea o una página web que promociona y facilita la venta del DVD convencional.

En nuestro territorio, el documental *Guernica, pintura de guerra* (Santiago Torres y Ramon Vallès, Televisió de Catalunya - *30 Minuts*, 2007) se convirtió en un trabajo documental inédito y una experiencia nueva en el mundo de la televisión. Además de la emisión normal dentro del programa *30 minuts*, Joan Salvat, director del programa, invitaba a la gente que dispusiera de plataformas digitales como la TDT, *media center* o Internet a acceder de manera interactiva a una gran cantidad de información adicional: documentos, entrevistas, juegos, biografías, entre otros. No se conocen los resultados exactos de la experiencia

¹⁰¹ Véase para más información la página web del documental interactivo: <http://films.nfb.ca/capturing-reality/#/136/>

televisiva aunque el documental interactivo permanece todavía en la Red.¹⁰² Aquí se encuentran diseccionados diferentes fragmentos de vídeo según sean los protagonistas, información divulgativa sobre el artista, la época o el cuadro; y algunas aplicaciones más intervencionistas y de compartición con otros usuarios.

No cabe duda de la rigurosidad y el valor documental y/o educativo de todos los contenidos que ofrecen este tipo de documentales, aunque las herramientas y aplicaciones que se utilizan no difieren demasiado de las que podría ofrecer una web corporativa, informativa o de entretenimiento.

1.4. Algunos apuntes sobre digitalización y ética

Por un lado, las características de los nuevos dispositivos digitales, ligeros, económicos, accesibles y sencillos en su manejo nos acercan cada vez más a registrar fragmentos de la realidad y hacerlos llegar rápida y eficazmente a los ojos de los espectadores. Por otro lado, el alto grado de vulnerabilidad de esta nueva imagen digital por ser tratada, manipulada, o incluso, construida íntegramente a través de las herramientas que las nuevas tecnologías ofrecen, podrían generar, en cierta medida, una ruptura con los códigos tradicionales discursivos del género.

Ante tal panorama, quizás sería fundamental plantearse cuál es la actitud que debería adoptar el cineasta frente a la tecnología a la hora de representar la realidad. La imagen digital quizás ponga en crisis algunas de las convenciones que del documental se han cosechado a lo largo de su historia, sobre todo la que se deriva del público y su predisposición a creer que lo que ve tiene que ver con la realidad. Una crisis, sin embargo, entendida como una transición hacia las nuevas formas en las que se inscribe el documental contemporáneo.

Esta evolución supone una ampliación del cine documental en sí mismo, aunque esto pudiera significar cerrar filas, no tanto con el clasicismo del medio,

¹⁰² Véase para más información la página web del documental interactivo: <http://www.tv3.cat/30minuts/guernica/home/home.htm>

sino con lo que éste se supone que representa: la noción de espacio público, racional y democrático (Chanan, 2007). “Girar la espalda a las profundas modificaciones que está experimentando el documental al penetrar en el amplio territorio del *postcine*, implica arriesgarse a no comprender nada de su fenomenología contemporánea. La solución podría encontrarse en un retorno a la ética” (Català y Cerdán, 2007: 8).

Las propuestas posmodernas y el poder de la digitalización sobre la propia imagen podrían dificultar cada vez más la identificación de las líneas que separan el terreno del documental con el de la ficción, o lo verdadero de lo verosímil. Es por eso que el planteamiento de la recuperación de la ética del documentalista por parte de autores como Bill Nichols, Carl Plantinga o Michael Chanan parece tener un sentido lógico como solución a esta denominada crisis.

Mientras que John Corner nos habla de “buena fe” como recurso para entender el mundo a través de los documentales, Nichols apela a una retórica ética expresada “desde el corazón y desde la razón”, no correspondiendo la mentira a ninguno de estos dos términos. Parece que uno de los requisitos fundamentales del cine documental es que debe intentar decir la verdad. Se podría resumir todo en una mera cuestión de confianza con la honestidad del documentalista. La verdad visual y sonora parece inalcanzable pero, sin embargo, la mentira sí puede ser evitada. “El planteamiento ético supone, por lo tanto, la garantía de lo estético, [...] la función de la estética es dar forma a la ética” (Català y Cerdán, 2007: 12-13).

Aunque nada garantiza la veracidad ni el grado de exactitud de los hechos, el documentalista, a pesar de las apetitosas facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías por construir nuevas realidades, “debe buscar la verdad o, al menos, intentarlo, por muy complicado que sea en la práctica contar y mostrar lo que es veraz” (Plantinga, 2007: 66). “Quienes no lo suscriban, no es que no estén capacitados para hacer documentales, sino que, en realidad, no deberían considerarse capacitados para vivir en sociedad” (Català y Cerdán, 2007: 11-12).

2. Ficción y documental: influencias recíprocas

Las fronteras entre la ficción y el documental, el resolver dónde comienza una cosa y acaba la otra o hasta qué punto las hibridaciones entre estos dos grandes modos cinematográficos son posibles, son cuestiones que se plantea hoy día el género. Lo que sí que parece es que ambos géneros se nutren mutuamente de sus mejores virtudes: “Aparecen películas de ficción donde es asombroso como asimilan los legados del documental por un lado y, a la inversa, documentales que tienen una gran sabiduría narrativa que procede, desde luego, del cine de ficción”.¹⁰³

Pero si bien el cine de ficción copia o imita al documental como efecto de realidad, en busca de nuevas vías que le rescaten de su incesante desgaste, el documental parece encontrar en las formas narrativas de la ficción nuevas expresiones retóricas con las que seguir eclosionando: “el documental es el que parece más capaz de repensarse, de reinventarse, y el más dispuesto a hacerlo” (Weinrichter, 2010: 17).

Cineastas de uno u otro bando venden su cláusula para cruzar al otro lado; otros parecen no tener papeles y circular libremente. Las fronteras se disuelven, si es que alguna vez habían existido. En este apartado estudiaremos las desviaciones de unos y otros, así como las formas o categorías que nacen de estos territorios a veces inclasificables.

2.1. La ficción se nutre de lo real

La *Nouvelle Vague* francesa de finales de la década de 1950 o el *Free Cinema* británico de las décadas de 1950 y 1960 se caracterizaban por implementar una estética realista en el cine de ficción para retratar historias

¹⁰³ Declaraciones del director José Luis Guerín en el reportaje *Los documentales en el cine*, (Dcine Studio y Compañía Independiente de Televisión, 2003).

cotidianas o comprometidas con la realidad social de entonces. Buscaban nuevas vías de expresión que rompieran con la artificialidad de las reglas narrativas que imponía la industria hollywoodiense y la dramaturgia británica.

Por su lado, el documental, que hasta el momento se había caracterizado por sus escenas dramatizadas de la realidad, de la mano de autores como Flaherty o Grierson, con la llegada en la década de 1960 del cine directo, encontró el momento de manifestar sus intenciones casi radicales de no intervenir en la acción y de la no puesta en escena. Cualquier presupuesto de intervención del autor o de visibilidad de los dispositivos técnicos rompía con un manifiesto que intentaba idolatrar a lo real. En ese punto, la ficción del momento tomó prestados, ahora más que nunca y en adelante, los métodos del documental para elaborar sus ficciones dentro del paradigma de las formas de lo real.

Así, iniciativas como la de la BBC con su serie de dramas realistas, encabezados por Ken Loach (*Cathy Come Home*, 1966) apuntaban el inicio de un cine social europeo que perduraría hasta nuestros días. “Tan estremecedora, tan real, tan singular, tan extraña...” dice el eslogan americano de *Rosetta* (Luc y Jean-Pierre Dardenne, 1999), película que daría paso al denominado Nuevo Cine Rumano, “un filme que representa uno de los ejemplos más perfectos de adopción por parte de la ficción de ciertos modelos de relato procedentes del documental” (Pena, 2010: 204).

Películas como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002), *La clase* (*Entre les murs*, Laurent Cantet, 2008) o *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008), no sólo tratan temas de la realidad social con actitud reparadora sino que en su estética buscan los elementos propios del género documental. El efecto *fly-on-the-wall*, con largas tomas normalmente rodadas cámara al hombro, con todas sus impurezas e imperfecciones, otorga al espectador una noción si no objetiva, de gran verosimilitud con la realidad. Todas ellas ganadoras y nominadas a prestigiosos premios cinematográficos reafirman la tendencia de un estilo en que la ficción narrativa parece sentirse cómoda.

Hasta ahora hemos mencionado filmes de ficción cuya labor social, de denuncia o compromiso con el entorno, podría justificar la técnica documentalista como herramienta retórica para alcanzar sus objetivos. Pero las formas del cine de lo real han llegado a ciertas esferas de la ficción que mucho distan de las primeras. Parece que el efecto de realidad en el cine hoy día emociona, impresiona, activa, excita y aterroriza más que cualquier forma de ficción: “en la era digital y de los *reality shows*, el *horror film* ya no tiene que ser gótico y expresionista, da más miedo el simulacro de lo real” (Weinrichter, 2010: 24).

[*REC*] (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), simula una larga crónica televisiva en plano secuencia para transmitir de manera más eficaz el terror psicológico; *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) utiliza la textura *amateur* de las *snaff movies* como base turbadora de su filme; y *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) maneja el poder del documental como estrategia formal (y mercantil) para suscitar en el espectador la veracidad de unos hechos aterradores.

El efecto de la realidad en la ficción se extiende a las salas de edición donde se generan incluso filtros que imitan las impurezas del cine documental: desestabilizadores de la imagen se suceden en centenares de *spots* publicitarios, videoclips y filmes de ficción; entradas de luz artificiales sobre los objetivos de las cámaras creando una sucesión de parásitos sobre la lente; o cuando la perfección de la imagen en HD es ensuciada con filtros de textura videográfica *amateur*, son sólo algunas técnicas. En ocasiones, incluso, las extremas sensaciones de objetividad llegan a romper con lo que hasta ahora parecía impune en la ficción, la no presunción del dispositivo técnico. En *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) famosa, entre otras cosas, por la verosimilitud con la realidad en la secuencia del desembarco de Normandía, bien documentada a nivel histórico y con una técnica que, sin duda, hace penetrar al espectador más que nunca en la escena,¹⁰⁴ provoca un

¹⁰⁴ El director de fotografía Janusz Kaminski utilizó en este filme un efecto de *shutter* rotatorio para dar a la película el *look* de los noticiarios de la Segunda Guerra Mundial. Un efecto

momento en el que la sangre de uno de los soldados salpica, literalmente, el objetivo de la cámara. Se descubre, en ese momento, un elemento que hasta ahora, a la ficción, se le suponía invisible (véase *imagen 10*). Y así con películas como *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002) o *District 9* (Neill Blomkamp, 2009), por citar algunas de ellas.



Imagen 10: Fotograma de *Salvar al soldado Ryan*.¹⁰⁵

En *Star Trek* (J.J. Abrams, 2009) existe un abuso del efecto denominado *lens flare* (destellos en la lente) que, básicamente, es un artificio visual que consiste en crear una entrada de luz artificial sobre el objetivo, simulando ser una entrada de luz real que, de manera esporádica, se ha colado en el plano, como podía haber ocurrido en un documental o un filme doméstico al no poder evitar el contraluz. Abrams llegó a tener que justificar ante sus fans el uso

parecido se puede ver, una década más tarde en *Crank - Alto voltaje* (*Crank: High Voltage*, Mark Neveldine y Brian Taylor, 2009).

¹⁰⁵ Fuente: SPIELBERG, S. (2000), *Salvar al soldado Ryan* [DVD]. Madrid: Paramount, 163 min.

indiscriminado de este efecto “realista” en un género, al parecer, totalmente opuesto.¹⁰⁶

La idea de “accidental” sugiere el efecto de realismo en el subconsciente del espectador y no tanto de descuido técnico. Lo paradójico de todo esto es que la tecnología cinematográfica ha ido cuidadosamente evolucionando en el tiempo, precisamente, para evitar todos estos “accidentes visuales”. El abuso de estos efectos de la realidad en el cine de ficción corre el peligro de desgastarse con el tiempo, básicamente, por repetición, como así ocurrió, por ejemplo, con la variación focal del *zoom* como elemento retórico. Así que parece que, en este sentido, la tecnología digital ha traído más ventajas para el cine documental que para el cine de ficción.

Por otro lado, nos encontramos con lo que el profesor australiano Adrian Martin denomina como “la tentación documental”, o lo que es lo mismo, el encuentro de algunos cineastas, principalmente asociados con la creación de ficciones, con la realidad. Una tentación “muy dulce, porque se les aparece, al menos en un nivel inicial o primario, sin artificios, sin pretensiones, sin manipulaciones, sin la enorme maquinaria industrial y estética [...] que requiere el dominio de la ficción” (Martin, 2010: 186).

Muchos son los grados en los que estos cineastas se embarcan en una experiencia documental. Unos sólo flirtean; otros prueban y luego vuelven a lo suyo, y otros se quedan definitivamente. Pero la “tentación documental” parece estar relacionada, la mayoría de las veces, en lo que Adrian denomina como la “vuelta al punto cero”: “el cineasta abandona su estilo, su reconocible *mise en scène*, y se dirige humildemente hacia algo que ama o que le fascina en el mundo de lo real, quizás un elemento de su propia formación autobiográfica: una persona, un pueblo, una comunidad, una figura heroica o influyente, una forma artística, una tendencia filosófica o religiosa” (Martin, 2010: 187).

¹⁰⁶ Véase el siguiente enlace para consultar la noticia completa con las declaraciones de J.J. Abrams: <http://www.firstshowing.net/2009/hey-jj-abrams-whats-with-the-lens-flares-in-star-trek/>

Así, Wim Wenders en *Buena Vista Social Club* (1999) delata su amor por la música cubana, Oliver Stone nos acerca a la figura de Fidel Castro en *Comandante* (2003), Werner Herzog rescata material de un excéntrico personaje que acabó devorado por un oso en Alaska con *Grizzly Man* (2005), Fernando León de Aranoa o Isabel Coixet participan en *Invisibles* (2007), en una producción de Javier Bardem, para denunciar ciertas injusticias sociales en el mundo, o Julio Medem desata una polémica en torno a la situación política y social del país vasco con *La Pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003). Son sólo algunos de los múltiples ejemplos en los que el mundo de la ficción ve en el documental una forma de expresión más allá de la técnica y donde la palabra adquiere mucha más fuerza.

2.2. El documental se nutre de la ficción

Cuando Robert J. Flaherty hacía morder a Nanuk el disco de vinilo para mostrar su asombro ante tal artefacto; cuando le hacía cazar una morsa de dos toneladas con arpón cuando ya disponían de armas de fuego; o derrocar medio iglú y dormir a la intemperie sólo para que la cámara tuviera ángulo suficiente como para poder registrarlo, no era más que un intento por preservar las formas primitivas de una comunidad que se alejaba radicalmente de la cultura de la sociedad avanzada. Como consecuencia de su arte de la escenificación se le ha tachado de manipulador o distorsionador de la realidad, pero más allá de querer mostrar la realidad tal cual es, Flaherty utilizó algunas de las técnicas narrativas de la ficción para la creación de un estado de autenticidad, y que no necesariamente le restó valor documental.

Grierson parecía confuso con los parámetros de Flaherty por descubrir mundos exóticos pero, en su proyecto por fortalecer y educar el pensamiento de la sociedad británica, no parecía discernir demasiado de las técnicas retóricas de Flaherty. Así lo hizo en *Drifters* (1929) cuando los pescadores de arenque tenían que luchar en alta mar contra las adversidades de la naturaleza, en unas escenas donde reinaba la técnica del suspense propia de la ficción. O que decir

del lirismo poético de *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936), donde el choque del vapor del tren con los puentes, el chirriar de los raíles, la incesante entrada de carbón en las máquinas o el revuelo de los animales al paso del tren, jugaban en perfecta consonancia con la cadencia del corte y el valor de los planos sincronizados por la musicalidad de las rimas de los versos de W. H. Auden. No cabe duda que ese “tratamiento creativo de la realidad” que tan bien definió Grierson como documental daba libertad al género para utilizar unas técnicas expresivas no necesariamente ancladas con el concepto de objetividad.

Pare Lorentz hizo lo propio en *The Plow that Broke the Plains* (1936) cuando los planos de los tractores avanzando por la colina los combinaba con las imágenes de tanques de guerra y explosiones bajo las notas de *Mademoiselle d'Armentières*, con toda la simbología bélica que representaba para las tropas norteamericanas de la época. O Luis Buñuel en *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1933) cuando disparaba fuera de plano a la cabra montesa y provocar su caída al vacío del precipicio para que así, sus satíricas palabras en *off*, cobrasen todo su sentido argumental y político.

El Consejo de los Tres, liderado por Dziga Vertov, y sus manifiestos condensados en la teoría del Cine-Ojo, parecían encontrar el sentido del cine auténtico en la organización de la realidad documentada, repudiando, entre otras cosas, las escenas dramatizadas y el uso de actores. Pero su obra culminante, *El Hombre de la Cámara (Cheloviek s Kinoapparatom, 1929)* se convertiría en una alegoría de lo real extraordinariamente (post)guionizada, en la que aplicaría, enmarcado en un discurso metalingüístico, todas sus teorías de orden socio-político. Intenciones similares pretendía su hermano, Boris Kauffman, un año más tarde, cuando mientras era empujado en una silla de ruedas por Jean Vigo, intentaba captar con su cámara semi-oculta esos *Kino-fraza* (frases fílmicas tomadas de improvisto) de los habitantes de Niza, en *A propósito de Niza (À propos de Nice, Jean Vigo, 1930)*. Pero Vigo, en su sinfonía particular de la ciudad, sorprendía con el uso de sus metáforas visuales de contraposición entre clases sociales (véase *imagen 11*), en lo que sería uno de los puntos de vista más críticos del cine de vanguardia.

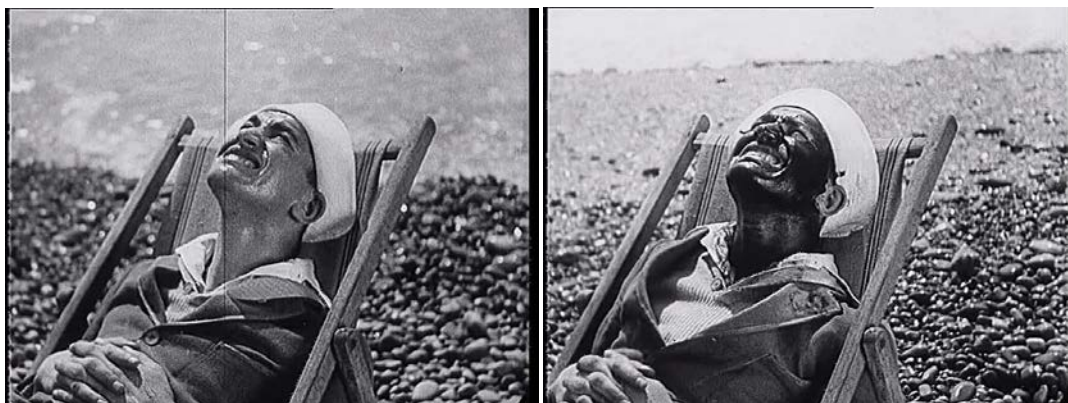


Imagen 11: Fotogramas de *A propósito de Niza*.¹⁰⁷

Qué decir del cine de propaganda del periodo de (entre) guerras con secuencias como la del prólogo de *Olimpiada* (*Olympia*, Leni Riefenstahl, 1936-1937) donde las estatuas esculpidas de la época gloriosa griega ensalzaban ideológicamente a la raza aria, una de las máximas del nacionalsocialismo. O la respuesta de Frank Capra a *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des willens*, Leni Riefenstahl, 1934-1935) en la serie *Por qué luchamos* (*Why We Fight*, 1942-1945), donde utilizó las imágenes del propio Eje para la causa aliada y en donde no dudó en escenificar algunas escenas –bajo supervisión del Departamento de Guerra- en el caso de que no hubiera imágenes disponibles para ilustrar lo que querían en el documental.

Todos estos ejemplos forman parte de algunas de las piezas clave de la historia del cine documental, y todas ellos poseen, como ya hemos visto, imágenes escenificadas, provocadas, retóricas e incluso manipuladas. Características que, en principio, parecían pertenecer más a la ficción o, por lo menos, oponerse a la esencia del género documental. Entrada la década de

¹⁰⁷ Por encadenado se suceden estas dos imágenes en las que la puesta en escena ficcionada es evidente. Mientras unos toman el sol por ocio en sus ratos libres, otros no les queda otra que trabajar largas jornadas bajo el sol abrasador. “El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (Bazin, 2008: 83-84). Fuente: VIGO, J. (2005), *La Obra íntegra de Jean Vigo: A Propósito de Niza* [DVD]. Madrid: Sherlock Films, 23 min.

1960, con la llegada del *cinéma-verité* y el *direct-cinema*, el tema pareció posicionarse a favor de lo observacional para reencontrarse con la pureza de lo documental, lo real. Se partía de una premisa argumental y se abordaba el tema sobre el terreno, sin guiones, sin preguntas, sin intervenciones, sin tecnicismos en exceso.

Ahora bien, parecían olvidarse de que en la sala de montaje es donde el documental se ha manejado mejor para elaborar el sentido completo de sus discursos. En efecto, toda la carga ideológica de filmes como *Salesman* (Albert y David Maysles, 1968) o *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967) recaía en un montaje reorganizativo y postguionizado de sutiles detalles propios de un lenguaje cinematográfico cargado de trazos ficcionales. En esta última, uno de los pacientes del Centro Correccional de Bridgewater, Massachusetts, es obligado a ingerir alimentos a través de un tubo por la nariz ante las mofas de los empleados. En paralelo a esta acción se montan pequeñas escenas del mismo paciente muerto y tratado por la funeraria para ser enterrado, creando una sensación radicalmente amarga y lastimosa. La supuesta no-intervención y no-voz narrativa de Wiseman durante el rodaje se rompe mediante un montaje ideológico cargado de juicios de valores.

El propio Wiseman afirmaba que “hacer una de estas películas es una conversación interior con uno mismo, me interesa reducir las películas a una forma utilizable, me interesa la estructura dramática de las secuencias, me interesa ser justo, en la medida de lo posible, con aquellas personas que han accedido a aparecer en la película y me interesa que todo esto funcione desde el punto de vista cinematográfico. Tengo que hacer muchos chanchullos y al final todo sale montado [...] se trata de una interpretación, pero si no te gusta, entonces, es una mentira, no obstante, en este tipo de películas siempre hay cierta distorsión”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Declaraciones de Frederick Wiseman en WINTONICK, P. (2000): *Cinéma Verité. Defining the moment* [DVD]. Montreal: National Film Board of Canada, 193 min.

El documental ha parecido luchar siempre por un reconocimiento público e institucional como género propio, opuesto, si más no diferente, a su gran contrincante, la ficción. El cine directo parece, visto desde el presente, una autoexigencia como género más que una expresión formal derivada de los cambios tecnológicos de la época. Exigencias por otra parte que han ido extendiéndose a lo largo del tiempo y en diferentes esferas del sector. Incomprendiblemente, *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) fue desestimada a participar en la categoría de Mejor Documental de la gala de los *Oscar* de 1989 por considerar que una buena parte del guión estaba ficcionada. Morris, basándose firmemente en las confesiones de los diferente implicados en el asesinato del oficial de policía Robert Wood, recompuso una y otra vez los hechos a través de reconstrucciones ficticias (véase *imagen 12*), poniendo en tela de juicio la versión oficial de los hechos por parte de la policía. Pero, al parecer, el “Efecto Rashomon” aplicado a través de un documental no gozaba de legitimidad suficiente para la Academia de Hollywood. Aún así, el documental, gracias a su aportación testimonial, fue capaz de cambiar el curso de la historia de uno de los casos más enrevesados de la justicia estadounidense.



Imagen 12: Fotogramas de *The Thin Blue Line*.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Estos fotogramas representan las imágenes mentales de la compañera del oficial de policía asesinado al someterse a una sesión de hipnosis con el objetivo de recordar algunos datos del coche que se dio a la fuga, tales como el modelo de auto o la matrícula. Fuente: MORRIS, E. (2005), *The Thin Blue Line* [DVD]. Hollywood: MGM, 102 min.

Podríamos considerar pues que el documental, históricamente, no sólo no ha tenido los mismos derechos que la ficción sino que, además, se le han impuesto algunos deberes añadidos. Gran parte de la filmografía de Abbas Kiarostami o películas como *El sol del membrillo* (Víctor Érice, 1992), considerada por la crítica como la mejor película documental europea de los 90, generan constantes debates sobre la naturaleza genérica de su obra. Como el propio Érice comenta: “La película parte de las cosas tal como son, para llegar a otra dimensión. Creo que el cine moderno, el que nace de Jean Vigo, de Jean Renoir, de Roberto Rossellini, se caracteriza por el establecimiento de una tensión entre el documental y la ficción. [...] El documental y la ficción son distintos aspectos de la realidad. Y si algo les diferencia es su sentimiento del tiempo.” (citado en Caparrós Lera, J.M.; Crusells, M. y Mamblona, R., 2010: 120).

Pero la evolución del cine documental en estas últimas décadas ha hecho que la mirada de cineastas, académicos, crítica y, por supuesto, público madure hacia una actitud más permisiva en los *checkpoints* de las fronteras. Ante este fenómeno, de las hibridaciones entre lo documental y la ficción se han establecido diferentes categorías, modalidades, tendencias o subgéneros que pasamos a denominar y analizar a continuación.

2.3. Entre la ficción y el documental: modelos establecidos

El encuentro entre el documental y la ficción o, mejor dicho, siguiendo la cultura anglosajona, entre “lo documental” y “lo dramatizado”, ha producido, como ya hemos visto, numerosos y muy variados resultados en las formas en que la realidad es representada. Precisamente de esta terminología se derivan denominaciones como el *docudrama* o *drama-documentary* que, si bien los primeros estudios sobre estas modalidades tienen su origen en el campo televisivo, hoy día sus disertaciones son extrapolables a la gran pantalla y otros circuitos de difusión.

Aunque parecen funcionar como (sub)géneros propios, a menudo se produce la disyuntiva entre cuanto hay de ficción y cuanto de documental y en qué (hiper)género debería encasillarse. El terreno del falso documental es quizás quien se alzaría en una posición privilegiada respecto a lo que dicta uno u otro. De esta modalidad se han derivado nuevas ramificaciones como el *fake*, el *mockumentary* o el *rockumentary*.¹¹⁰ Cabe decir que, mientras la cultura británica parece tener mejor definidas las fronteras entre unos y otros así como más interiorizados el uso de estos términos, en España el nivel de popularidad de estas denominaciones no parece haber alcanzado un gran reconocimiento y todavía hoy hay cierta confusión.

Centrándose en las influencias que ejercen unas formas sobre las otras o de cómo las dos pueden converger en un mismo filme, los profesores John Parris Springer y Gary D. Rhodes proponen, de una manera formulada, el siguiente esquema:

| |
|--|
| <p>Documentary form + documentary content = Documentary</p> <p>Documentary form + fictional content = Mockumentary</p> <p>Fictional form + documentary content = Docudrama</p> <p>Fictional form + fictional content = Fiction</p> |
|--|

Tabla 2: Modelo de Rhodes y Springer sobre las formas resultantes entre documental y ficción.¹¹¹

Aunque el esquema de Rhodes y Springer nos parece un buen ejercicio de simplificación, las hibridaciones cada vez más frecuentes entre un género y otro, y la aparición de nuevas modalidades, han hecho replantearse algunas teorías reduccionistas. Para profundizar un poco más sobre el tema veamos

¹¹⁰ A grandes rasgos, el *fake* hace referencia al falso documental tradicional, mientras que el *mockumentary* tiende a las formas paródicas, al igual que el *rockumentary*, este último centrado en el documental musical (véase *epígrafe* 2.3.2).

¹¹¹ Fuente: Elaboración propia a partir de Rhodes y Springer, 2006: 4.

ahora qué nombre reciben estas modalidades, cómo se definen, cuáles son sus principales características y en qué se diferencian unas formas de las otras.

2.3.1. *Drama documentary y/o documentary drama*

En primer lugar, y para evitar problemas lingüísticos, habría que aclarar que los términos “drama” o “dramatización” no corresponden a aquellas obras en las que “prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas”, como podría entenderse que ocurre en las películas de ficción u obras de teatro de género dramático o melodramático.¹¹² “Dramatización”, dentro de los parámetros del mundo audiovisual y, más concretamente, del género documental, haría referencia a la “expresión acuñada en el lenguaje profesional de la producción televisiva y asumida por los analistas de la Dirección de Documentación para referirse a los fragmentos en los que el documental analizado asume las formas y expresión propias de la ficción: intervención de actores –profesionales o no– que representan a otros sujetos y a veces a ellos mismos en una situación o conflicto ocurrido en cuyo caso el segmento suele identificarse como docudrama” (Barroso, 2005: 171). En otro sentido, como explicaría Corner (1996: 32), habría que saber diferenciar también entre el uso del término “drama” cuando éste es utilizado para indicar los aspectos conmovedores de un evento real, de aquél uso que hace referencia a la reconstrucción de un acontecimiento real con una puesta en escena y, a menudo, con el uso de actores profesionales. Este último aplicado popularmente a la reconstrucción de sucesos de actualidad, reportajes o documentales televisivos que han surgido, en mayor o menor medida, fruto de una investigación periodística. En un uso más extensivo de “dramatización” –el que en este estudio nos referimos–, afecta a las diferentes modalidades que del cine de lo real han surgido y que de su denominación aparecen vocablos como *documentary drama*, *docudrama*, *drama-documentary*, *dramadoc*, *faction*, entre las más importantes.

¹¹² Parte de la definición de “drama” según el Diccionario de la Real Academia Española (Vigésima segunda edición).

En relación a la modalidad *drama-documentary*, es importante entender “drama” como adjetivo, así que en su traducción literal al español, lo podríamos denominar como “documental dramatizado”. Este subgénero hace referencia a aquellas películas basadas en acontecimientos o situaciones reales que usan la identidad de sus principales protagonistas, y que se apoyan en un guión y técnicas cinematográficas propias de la ficción para construir el relato. Dicho de otro modo, “el filme resultante suele mantener una estructura narrativa cinematográfica y emplea las técnicas estándares de representación naturalista/realista de la puesta en escena” (Lipkin, Pager y Roscoe, 2006: 15).

Como ya avanzábamos anteriormente, en la cultura hispánica, a este tipo de filmes se les considera “películas de ficción basadas en hechos reales”, también, según la temática, conocidas como “cine social”, y difícilmente se las cataloga o quedan englobadas dentro de la institución documental. En sus créditos iniciales o finales suelen ir acompañadas de un texto indicativo de su adhesión informativa a los hechos reales. Tienen pues, una finalidad histórica o social y una más que notable intención de provocar debate sobre el significado de dichos acontecimientos. Son numerosos los *biopics* en este formato, así como películas basadas en acontecimientos reales, normalmente trágicos, de mayor o menor actualidad. Así nos encontramos con filmes biográficos como *The Queen (La Reina)* (*The Queen*, Stephen Frears, 2006) que se apoya en multitud de entrevistas con personajes conectados estrechamente con la casa real y expertos en el tema para mostrar un retrato íntimo y a veces humorístico de una familia en crisis y de un primer ministro en la cumbre de su poder en un tiempo de un extraordinario dolor público y privado. O *Control* (Anton Corbijn, 2007), basado en el libro de la viuda de Ian Curtis, líder de la banda británica Joy Division, sobre la vida y la muerte del mismo, en un ejercicio de (des)mitificación hacia el ídolo musical. Ambos filmes destacan por la caracterización de los personajes y la recreación de unos hechos mediante una puesta en escena que imita impecablemente a la realidad (véase *imagen 13*).



Imagen 13: Fotogramas de Joy Division en Granada TV, *Peel Sessions* (BBC1, 1979) y *Control*.¹¹³

Sobre vidas de personajes de la historia real se han filmado películas de todo tipo y condición, algunas más documentadas que otras; otras son adaptaciones, interpretaciones o, simplemente, películas inspiradas en ese personaje para construir un relato ficticio. Su grado de adhesión a la realidad dependerá de estas condiciones, actitudes o estatus previos al rodaje. Así, nos encontramos películas tan variadas como *El pianista* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2002), adaptación de las memorias del músico polaco de origen judío Wladyslaw Szpilman, *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005) inspirada en la supuesta historia verídica de Anneliese Michel, víctima de una posesión demoníaca, o *Mar Adentro* (Alejandro

¹¹³ Arriba a la izquierda el grupo Joy Division se dispone a tocar por primera vez en TV (Granada TV, 1978). Abajo a la izquierda en una de las *Peel Sessions* (BBC1, 1979). A la derecha fotogramas de la película *Control*, en una *mise in scène* muy similar a la real.

Fuente (arriba izda.): “Joy Division – Granada TV (1978)”, en *YouTube*. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=FzTw4PYfROU>>. [30 de octubre 2010].

Fuente (abajo izda.): “Joy Division – Transmission Live on Somenthing else”, en *YouTube*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=_4pScqkaa6Y>. [5 de octubre 2010].

Fuente (dcha.): CORBJIN, A. (2009), *Control* [DVD]. Madrid: Avalon, 177 min.

Amenábar, 2004) sobre la historia de Ramón Sampedro, primer caso público de eutanasia en España, entre muchas otras.

En relación a los *drama-documentaries* basados en hechos reales encontramos filmes como *The Hamburg Cell* (Antonia Bird, 2004) sobre la planificación y ataque terrorista del 11-S a través de la mirada de sus ejecutores, en especial del piloto Ziad Jarrah, en un intento de explorar el drama psicológico que habitaba en las mentes y vidas de aquellos terroristas. Con el uso de la tecnología digital se pudieron recrear las Torres Gemelas antes del ataque. O *Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002) sobre los incidentes ocurridos con el mismo nombre en 1972, en Derry, Irlanda del Norte, tras las manifestaciones masivas a favor de los derechos civiles y en contra del encarcelamiento sin juicio previo a muchos inocentes por su presunta relación con el IRA.

Al igual que con los *biopics* comentados anteriormente, algunos *drama-documentaries* basados en acontecimientos reales tienen un compromiso más arraigado con la realidad que otros, y en ese proceso intervienen elementos que tienen que ver con el proceso de documentación, el grado de interpretación de los hechos o, simplemente, las intenciones artísticas del autor. Así nos encontramos ejemplos muy dispares como *¡Viven!* (*Alive*, Frank Marshall, 1993) basado en el accidente del vuelo 571 de la Fuerza Aérea Uruguaya en los Andes, *Elephant* (Gus van Sant, 2003) sobre la matanza del instituto de Columbine, o *Munich* (Steven Spielberg, 2005) en relación a la masacre judía en los Juegos Olímpicos de Munich en 1972, por poner sólo algunos ejemplos.

Por lo que respecta a la modalidad de *documentary drama*, hay que aclarar que el término *documentary* funciona como adjetivo, por lo que podríamos traducirlo como un drama “documentalizado” o una ficción con “estilo documental”. El *documentary drama* pues “inventa por completo una secuencia de acontecimientos, y protagonistas ficticios, para ilustrar los rasgos más característicos de un acontecimiento o entorno real” (Lipkin, Pager y Roscoe, 2006: 15). Visto desde otra perspectiva, “es un trabajo que cuenta con unos códigos y convenciones dramáticas con una base propia de la narrativa de

ficción que hace referencia a situaciones, personas o acontecimientos reales o posibles” (Beattie, 2004: 148).

Aunque con definiciones bastante similares, parece que el *drama-documentary* se basa más en la recreación fiel de unos de hechos o personajes verídicos a través de las técnicas narrativas y de puesta en escena de la ficción, mientras que el *documentary drama* se limita a crear una sensación de realidad sobre unos acontecimientos o personajes que podrían asemejarse a la realidad de nuestro entorno pero que no necesariamente han ocurrido o existido.¹¹⁴ Es lo que Caughie denominaría como “documentary look”, o el estilo que crea la sensación de realidad dentro de una ficción, imitando el lenguaje visual del documental y sus técnicas (Caughie, 1980: 27). En el apartado 2.1. se han puesto varios ejemplos y se han desarrollado las formas en las que la ficción se nutre del estilo documental para crear la sensación de realismo.

Uno de los ejemplos más notables y precursores de esta modalidad fue *Cathy Come Home* (Ken Loach, BBC, 1966), sobre la dramática situación de una familia sin techo ficticia en la breña de los 60. Aunque los personajes son inventados, los detalles de la indigencia y sus efectos partieron de un gran número de fuentes reales para documentarse. Tanto Caughie como Lipkin, Pagar y Roscoe en sus respectivas obras engloban a *El Juego de la guerra* (*The War Game*, Peter Watkins, 1965) como el ejemplo paradigmático del *documentary drama*, aunque a diferencia de *Cathy Come Home*, está construido bajo un escenario imaginario de un acontecimiento que nunca ocurrió y que podría estar desvirtuado de la realidad. Trata sobre las consecuencias de un ataque nuclear sobre el sudeste de Inglaterra, en periodo de las confrontaciones de la Guerra Fría. Fue una suposición controvertida cuyas connotaciones

¹¹⁴ Aunque menos utilizado o menos popularizado, también se emplea el término *faction* para hacer referencia a aquellos filmes que se basan en acontecimientos y personajes del mundo real para crear una ficción que corre en paralelo con la descripción de los sabidos acontecimientos. Podría considerarse una forma de reconstrucción ficticia donde el espectador puede apoyarse con imágenes para su mejor comprensión de los acontecimientos reales.

políticas hicieron que se prohibiera su estreno en la BBC.¹¹⁵ El filme hace uso de los recursos más efectivos de la televisión para simular la realidad, como la crónica de un reportero, cámara en mano o tomas largas y sincrónicas con el sonido. Pero el debate sobre si fue un hecho documentado que podría haber ocurrido o, simplemente, una visión futurista de un director con inquietudes artísticas, es lo que hace que este filme se balancee entre el *documentary drama* y el falso documental.

Podemos mencionar como ejemplos de *documentary drama* a filmes como *La Pizarra* (*Blackboards*, Samira Makhmalbaf, 2000), donde profesores kurdos cargan sus pizarras sobre la espalda en busca de estudiantes en las montañas y villas de Irán, cerca de la frontera iraquí, en periodo de conflictos armados. El filme rodado por actores aficionados –sólo Saeid Mohammadi y Bahman Ghobadi son profesionales- crea un estilo visual efectivamente realista cargado de metáforas líricas que la inscriben dentro de ese estilo de drama documentalizado que se ha convertido en seña de identidad de un amplio sector del cine iraní. Así lo demuestran filmes como *Un tiempo para la embriaguez de los caballos* (*Zamani barayé masti*, 2000) del propio Ghobadi o el cine de Abbas Kiarostami, con *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997) como una de sus obras más representativas. Un tipo de cine que “indirectamente” aboga por los derechos humanos de los ciudadanos.

Pero la evolución de las formas en las que el documental influye sobre la ficción y viceversa no siempre ayuda a catalogar a la obra dentro de una de estas dos formulaciones. En ocasiones, incluso, se hace difícil decir si se parte de una intención documental o de un guión ficcionado. Hibridaciones de esta disyuntiva las encontramos en obras como *La Historia del camello que llora* (*Die Geschichte vom weinenden Kamel*, Byambasuren Davaa y Luigi Falorni, 2003), *Alicia en el país* (Esteban Larraín, 2008) o *La Terra Habitada* (Anna Sanmartí, .

¹¹⁵ Este filme que pretendía estrenarse en 1965 en la BBC fue controvertidamente retirado de la parrilla televisiva y, aunque fue extensamente proyectado durante años en festivales de cine y cineclubes, no se emitió en televisión hasta 1985.

2009) donde la carga poética no incide tanto en lo que sucede sino en cómo se cuenta. Quizás, como diría Jaime Barroso, “la clave está en el equilibrio de la presencia de uno u otro: si domina lo documental [...] estaremos dentro de los límites del docudrama, pero si domina la ficción narrativa [...] estamos más dispuestos a pensarlo en clave de ficción narrativa de intencionalidad documental” (Barroso, 2005: 175).

Clasificar, por lo tanto, puede crear problemas. La variedad de temas y aproximaciones estilísticas han generado diversas nomenclaturas semánticas que crean conflicto y, a veces confusión. La tendencia actual, sin embargo, ha sido reducir la nomenclatura a *dramadoc* y *docudrama*, términos que son utilizados de forma intercambiable y que aúnan películas del mismo estilo. Aunque *docudrama* parece haberse establecido como la denominación preferida por ambos lados del Atlántico, el *dramadoc*, está más anclado a la tradición británica de dramatización cinematográfica fruto de una labor periodística de investigación.¹¹⁶

Y es que las ecuaciones son múltiples. En *La Batalla de Hadiza (Battle for Haditha, 2007)* Nick Broomfield, alejado de sus formas performativas de la ficción, se centra en un episodio ocurrido el 19 de noviembre de 2005 en Hadiza, Irak, en la que los insurgentes bombardearon a un grupo de marines estadounidenses, creando la ira de estos en un contraataque que acabó con la

¹¹⁶ Sería necesario llegados a este punto aclarar que en España los términos mencionados no son tan comúnmente utilizados. Cuando la película, aunque cimentada en un acontecimiento real, está representada bajo un guión ficticio e interpretada por actores envueltos en una puesta en escena construida, se habla de película ficticia basada en hechos reales. En ningún caso las películas de Ken Loach como *Tierra y libertad (Land and Freedom, 1995)*, pese al excelente grado de realismo que adquiere el filme, en España se asimilan como documentales o como dramas documentales. Se valora el realismo, pero no se prestan a considerarlas películas documentales (no por ello se menosprecia su valor documental). Sí que, sin embargo, se habla de documental o de docudrama cuando la mezcla de ficción y documental se fusionan claramente como podría ser en películas de Joaquím Jordà como *Monos como Becky (Mones com la Becky, Joaquím Jordà y Núria Villazán, 1999)* o José Luis Guerín con *Inisfree (1990)*.

vida de 24 civiles. En lealtad a la realidad, Broomfield decidió trabajar con ex marines y no con actores profesionales, dejando libertad en algunas escenas para la improvisación de diálogos.

Precisamente, otra de las técnicas del *docudrama* pasa por el uso de actores no profesionales y, más concretamente, de personas reales que sean capaces de representar el papel de sus propias vidas. La prostituta del barrio del Raval de Barcelona en *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000) habla íntimamente con su novio en la habitación de su pequeño piso, donde la cámara no puede pasar inadvertida. Los micrófonos inalámbricos camuflados nos dejan saber la predisposición de los sujetos por ser filmados, aunque la cámara se preste observacional desde la lejanía. Así hace el albañil con su hijo cuando le enseña en las alturas, como así hicieron Jean Rouch y Edgar Morin en *Chronique d'un été (Paris, 1960)* cuando dejaron que Marceline expresara sus emociones mientras caminaba “solitaria” por las calles de París.

Otro ejemplo interesante en esta línea y que ratifica la diversidad y la mezcla de formato y convenciones genéricas dentro de una misma obra podrían ser las obras del director británico Brian Hill. Con *The not dead* (2007), explica mediante la entrevista, el archivo y la poesía los trastornos psicológicos de tres excombatientes del ejército británico. Los protagonistas reales de esta historia se prestan a la poesía para dramatizar sus experiencias vividas y para expresar los desarreglos mentales que la guerra les ha ocasionado. También en *Songbirds* (2005), diferentes mujeres encarceladas explican sus vidas a través de la entrevista y la música rap. Ellas mismas actúan, cantan y bailan, interpretando un papel dramatizado sobre sus propias vidas.

Por si fuera poco, en 1973 *Revoluciones por minuto. Las últimas horas de Salvador Allende* (Fernando Valenzuela, 2008), un actor caracterizado como Salvador Allende interpreta un monólogo en un teatro desierto en un barrio de Manhattan. El monólogo cubre las últimas horas de Allende en La Moneda, desde donde repasa sus errores mientras espera el ataque de las tropas golpistas. En paralelo, vemos imágenes de la época, mientras que la voz en *off* de Alejandro Cohen lee textos de la Divina Comedia que se engarzan

poéticamente con el personaje. Una obra que combina cine, teatro, literatura y archivo (fotografía, película y radio) para ilustrar libremente el suceso. Obra que, pese al mestizaje disciplinar, parece no haber generado dudas sobre su origen genérico.¹¹⁷

2.3.2 El *fake* o falso documental

Aunar en una misma denominación “falso” y “documental” ya crea de por sí una contradicción terminológica evidente. Parte de un argumento totalmente ficticio pero arroja los códigos y las formas más convencionales del documental. Así que, mientras que para algunos no es otra cosa que una variante del filme documental, para otros, por el contrario, está plenamente situado en el ámbito del cine de ficción. Y para no ser menos con sus compatriotas, a este formato se le ha bautizado con diferentes nombres. El nombre simplificado de *fake*, que como indica el término es algo “falso” (aunque en España se le añade “documental”) o bien podría entenderse como “fraude” en referencia a una de las piezas claves del género como fue *F for Fake*, también conocida como *Fraude*, (*Vérités et mensonges*, 1973) de Orson Welles. Y también se le conoce con el nombre de *mock-documentary* o *mockumentary*, al parecer sinónimos del anterior, aunque el término *mock* hace referencia a una “mofa” o “burla” y podría haber surgido de aquellas obras dentro de esta modalidad que utilizan la parodia como argumento principal de su elección formal.

Como nota introductoria es importante destacar que el falso documental o *mockumentary* se ha convertido en una de las peculiaridades más influyentes de la expansión del nuevo documental: “este formato ha conseguido, en las dos últimas décadas, un renombre y, en ocasiones, una complejidad por las que debe reconocérsele como uno de los híbridos documentales más sólidos” (Hight, 2008: 176). En efecto, si hay algún formato que desafía las formas híbridas y las fronteras entre la ficción y el documental, este es el falso documental que, lejos

¹¹⁷ Fue la película inaugural de la 3ª edición del Festival DocsBarcelona 2009. También fue proyectada dentro del ciclo “El Documental del Mes”, organizado por Paral·lel 40.

de querer convertirse únicamente en un formato lúdico, contiene un trasfondo de carácter reflexivo en torno al género.

Según los teóricos Jane Roscoe y Craig Hight existen tres grados de aproximación documental respecto al falso documental: a través de la parodia, la crítica y la deconstrucción. El falso documental paródico es cuando el filme se apropia de la estética documental pero sin intención de crear un discurso metalingüístico sino más bien por razones de orden estilístico y cómico. Podríamos decir que es una farsa “inocente” en la que la exposición de los elementos del documental clásico forma parte inseparable de su propia absurdidad. Quizás el ejemplo por excelencia en esta sección sería *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), en la que una falsa banda británica de *heavy metal* presenta su último disco de gira por América. La ridiculez (o inverosimilitud) de los personajes, situaciones, música y letras contrasta con la seriedad de las convenciones del documental clásico, lo que convierte a esta pieza todavía más en un objeto favorablemente burlesco.¹¹⁸

Por el contrario, la aproximación crítica del falso documental se centra más en las connotaciones reflexivas del discurso de lo real, cuestionándose no sólo la credibilidad de las formas documentales sino las prácticas que ejercen los diferentes medios de comunicación respecto a la realidad. *Ciudadano Bob Roberts* (Bob Roberts, Tim Robbins, 1992) cuenta la historia de un cantante de *folk* con pasado *hippy* que anuncia su candidatura al Senado de los Estados Unidos por el estado de Pennsylvania. Rodada al estilo documental, basado en una serie de situaciones y personajes ficticios, se convierte en un filme de mordaz crítica al sistema electoral estadounidense. Bajo la armadura cómica que sustenta al sabido falso documental se esconde un discurso analítico y denunciante cruel sobre el funcionamiento de la sociedad norteamericana.

Pero es el falso documental de deconstrucción el que centra sus críticas en poner exclusivamente en evidencia las formas propias del género. En *Ocurrió*

¹¹⁸ La variante del *mockumentary* relacionado con el mundo de la música o el documental musical se le conoce como *rockumentary* o *rock-mockumentary*.

cerca de su casa (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux André Bonzel y Benoît Poelvoorde, 1992) un asesino en serie es seguido a todas horas por un equipo de televisión que registra todas sus reflexiones para mostrarlas en un documental, al tiempo que el psicópata prosigue con sus actividades criminales. El humor negro, en este caso, se convierte en una crítica que cuestiona los valores éticos de la práctica del género. El filme demuestra una apropiación hostil de los códigos y convenciones documentales y los utiliza para infravalorar y deconstruir los mismos cimientos del proyecto documental. Algo similar ocurre con *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) pionera en la mezcla de ambos subgéneros, el autorretrato y el falso documental, en la que un director *amateur* atormentado registra su vida durante una semana. En primera persona relata la inestable relación con su pareja, utiliza la cámara como elemento confesor y nos explica sus tentativas vanguardistas con el lenguaje cinematográfico, en un claro intento de cuestionar la veracidad del género documental cuando éste se relaciona con el ensayo y otras formas subjetivas.

En algunos de estos casos, como ya hemos visto, el falso documental se construye desde la necesidad de poner en duda la credibilidad del documental en su transmisión de la información. No es de extrañar que, en este sentido, Craig Hight lo haya llegado a considerar como un “parásito” del documental (Hight, 2008). En efecto, la tendencia popular, o las convenciones que ha conseguido establecer el documental sobre la audiencia a lo largo de su historia, han sido las de conseguir que el público confíe o no llegue a cuestionarse sobre la veracidad de los textos expuestos, o lo que Nichols entiende como aquella “circunscripción de espectadores” cuyas expectativas y presunciones respecto a los documentales les conduce a aceptar la validez e integridad propias del género. Unas expectativas generadas, en parte, por unas convenciones estéticas y formales que dan a entender que la información ha sido ampliamente investigada y contrastada, como puede ser el uso de una voz en *off* serena, segura y brillante, imágenes de archivo que reafirman lo expuesto, fragmentos de entrevista con personajes clave, etc. Y de las que el falso documental hace uso para potenciar su efecto de realidad con un trans fondo, como ya hemos visto, burlesco, paródico o deconstructivo.

Pero como cualquier clasificación, supone un problema a la hora de encasillar una producción dentro de unos parámetros u otros. Falsos documentales como *Zelig* (Woody Allen, 1983) o *La verdadera historia del cine* (*Forgotten Silver*, Costa Botes y Peter Jackson, 1995) no resultan del todo sencillos averiguar si esconden tras de sí una actitud jocosa, crítica o si, simplemente, se trata de una gamberrada inocente por parte de unos directores consagrados ansiosos por innovar con un nuevo formato. En esta última, los autores intentan reinventar la historia del cine a partir de unas latas de película encontradas en un viejo baúl. Combinan material de archivo rodado al estilo de la época, testimonios populares con papeles ficticios, recortes de diarios ampliados vanidosamente, o exploraciones exóticas en busca de pistas falsas. En principio, parece una travesura ficticia en forma de documental pero, en el fondo, no deja de ser una parodia de la visión clásica de objetividad que ofrece el género.¹¹⁹

Hight, en un ensayo posterior, prefiere hablar del falso documental desde tres niveles distintos: producción, construcción y recepción, considerando documental aquellas obras en las que converjan los tres (Hight, 2008). Así que, sintetizando, el falso documental debe surgir de las distintas prioridades de los productores de ficción; apropiarse de los estilos de representación del documental y descodificarse desde diferentes modos de lectura por parte del espectador.

De las diferentes necesidades de los productores han surgido falsos documentales que se han presentado como nuevos formatos o que han llegado incluso a establecer nuevos subgéneros. Es el caso del *rock-mockumentary*, mezcla entre el documental musical y el falso documental, engendrado por un *The Rutles: All you need is cash* (Eric Idle y Gary Weis, 1978) en el que se parodiaba, a través de una banda musical ficticia, la *beatlemania* y todos los documentales “serios” en torno a la banda de Liverpool. Una ramificación del *mockumentary* que encuentra su consagración con *This is Spinal Tab* (Rob

¹¹⁹ En España fue estrenado a finales de los 90 en Canal + y clasificado dentro del género documental.

Reiner, 1984) en la que una legendaria banda británica de *heavy metal* es acompañada por un fan a la vez que cineasta por su gira americana, mostrando las miserias de una banda en decadencia.

El éxito de la cinta provocó que la banda ficticia, creada para la película, se convirtiera en un grupo de música de verdad, llegando incluso a editar algunos álbumes. Carl Plantinga argumenta sobre esta película que, por un lado, es una parodia de rockumentales como *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967) o *El último vals* (*The Last Waltz*, Martin Scorsese, 1978) de los que, pese a mofarse de los textos a los que hace referencia, revaloriza la autoridad que supone este género. Y por otro lado, es también un texto satírico que posiciona al espectador ante una lectura transgresora en la que puedan analizarse algunos elementos en el filme que van allá del tono burlesco, como podría ser la presencia de la masculinidad en el *heavy metal* (Plantinga, 1988).

La tendencia del (falso) documental llega también a otras esferas como son las series televisivas. El caso más significativo es, sin duda, *The Office* (Ricky Gervais y Stephen Merchant), serie emitida desde 2001 en BBC2 en la que se cuenta, en clave de comedia, el día a día de los empleados de la Wernham Hogg Paper Company. Totalmente guionizada y caracterizada por actores, la serie adquiere a menudo las formas del documental y el tono del falso documental con el uso de entrevistas a los personajes sobre los acontecimientos ocurridos o con el reconocimiento de la presencia de la cámara. La parodia burlesca se encuentra en el contraste evidente que supone la mezcla entre lo absurdo de las situaciones que viven los personajes y la seriedad sugerida con las formas documentales.¹²⁰

Concebida al mismo tiempo en que *docusoaps* como *Airport* (BBC, 1996-2008) o *The Cops* (World Productions, 1998-2001) obtenían un gran éxito en la pequeña pantalla británica, la vertiente crítica de *The Office* parodia a este tipo de producciones en los que trabajadores corrientes en sus quehaceres

¹²⁰ Esta estrategia también la encontramos en otras series contemporáneas como es el caso de *Modern Family* (Christopher Lloyd y Steven Levitan - ABC, 2009-) en torno a la relación entre tres núcleos familiares distintos.

profesionales diarios adquieren una relevancia desproporcionada, llegando incluso a convertirse en personajes popularmente reconocidos.¹²¹ Para ello utilizan las técnicas como la del *fly-on-the-wall* y (o lo que podría considerarse como un seguimiento constante de los personajes sin una supuesta intervención por parte del autor), o una posterior entrevista en forma de lo que en la cultura anglosajona sardónicamente se conoce como *talking heads* (o bustos parlantes). Aunque ambos hacen uso de recursos estilísticos idénticos, los objetivos, como hemos visto, son muy distintos.

Yendo un poco más lejos, en la serie documental británica *Cop Shop* (Tiger Aspect Productions - ITV, 1999) narra algunas de las historias que acontecían en el cuartel policial de Hampshire, Gosport. Una de las parejas policíacas sometidas a seguimiento, y de la que surgió un romance, fueron acusadas, posteriormente a la emisión de la serie, de fraude económico, lo que creó un gran revuelo entre sus casi 10 millones de seguidores televidentes. *The Office*, al margen de la parodia del formato, se convierte, de esta manera, en una sátira evidente de las maneras en las que se ensalza la vida de personajes corrientes, así como de las estrategias mercantilistas del *docusoap* británico.

Pero el punto conflictivo del falso documental no sólo se encuentra en los discursos textuales que ofrece, sino también en la información que predispone el espectador, o la (no) información expresa que se le otorga al público en relación a su verdadera filosofía como obra cinematográfica. Es decir, el espectador no siempre dispone de la información de si lo que está viendo, o está a punto de ver, es documental o falso documental, si está basado en la realidad o es una puesta en escena, lo que abre nuevos debates en torno a la honestidad del autor y los medios que la difunden.

¹²¹ Es el caso, por ejemplo, de Jeremy Spake, quien comenzó a aparecer regularmente en 1996 en la serie *Airport* (BBC, 1997-2005), en la que se le seguía en su tarea como responsable de los servicios en tierra de la aerolínea rusa Aeroflot. Su estilo fresco le convirtió en uno de los personajes principales de la serie hasta el punto que la BBC contrató sus servicios como presentador de programas de entretenimiento como *The Toughest Job In Britain*, *Holiday*, *The Angry Pirate* o *City Hospital*, entre otras actividades públicas.

Tomando como ejemplo *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), una película de ficción que utilizaba el discurso del falso documental, pero que en sus estrategias de *marketing* a través de Internet y otras técnicas y medios de difusión hizo que el público estadounidense debatiera, en sus inicios, la posibilidad de que el filme se tratara de un verdadero documental. Todo esto hizo que el espectador, dependiendo de la información previa que tuviera de la película, pudiera experimentar diferentes lecturas e interpretaciones.¹²² Dependiendo de la noción y los prejuicios que la audiencia tuviera en relación a cada género cinematográfico (ya sea, en este caso, terror, documental o *mockumentary*), se podían establecer diferentes placeres de lectura. La profesora Margrit Schreier analizó el fenómeno de este filme en sus inicios para extraer los siguientes grupos o clasificaciones:

Primero de todo, están aquellos que saben perfectamente que es una película de ficción y que la han visto como una cinta de terror y la han valorado de acuerdo con los estándares de dicho género. Un segundo grupo de espectadores también se da cuenta de que la película es ficticia; sin embargo, reconocen su condición especial de híbrido y disfrutan de la alternancia entre realidad y ficción. Un tercer grupo se siente desconcertado por su ontología aunque al final descubre la naturaleza ficticia de la obra (Schreier, 2004, citado por Hight, 2008: 191).

Sea como fuere, y en conclusión, el *fake* se ha convertido en uno de los elementos más importantes del nuevo cine documental y de los idilios que con la ficción se originan cada vez con más frecuencia y variedad. Los falsos documentales invitan a reflexionar sobre los discursos propios del documental al

¹²² Dos días antes de su estreno, se emitió por el canal de televisión estadounidense Sci Fi, *Curse of the Blair Witch* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), un falso documental promocional: se crearon foros de discusión en Internet; se ofrecieron informaciones falsas a través de Internet Movie Database y en los extras del DVD se incluyeron diferentes enlaces y contenidos confusos en relación a la veracidad de los hechos.

igual que sugieren estudiar los caminos formales que a menudo escoge la ficción. No cabe duda, que la interrelación que establece el autor con el público dentro de esta modalidad juega un pulso entre las intenciones estéticas y las responsabilidades éticas, tema este último del que intentaremos extraer unos apuntes a continuación.

2.4. Algunos aspectos sobre ética y documental

Hemos visto las influencias que ejerce el documental sobre la ficción y viceversa, así como aquella modalidad que bordea plácidamente cualquier zona limítrofe entre los dos géneros como es el falso documental. Esta nueva situación del cine documental supone también, al igual que hemos visto con el fenómeno de la digitalización, una posible ruptura con los códigos tradicionales discursivos del género. La diferenciación que ha establecido siempre el género documental respecto a la ficción, en cuanto a la proximidad con la realidad y la sobriedad de sus discursos, parece ahora no estar sujeta a ninguna convención definitoria.

La mezcla de géneros y formas híbridas no sólo crean en el espectador una nueva manera de entender el cine documental sino que parecen poner en crisis estos parámetros característicos del género. Una crisis, sin embargo, y para muchos, entendida como una transición hacia nuevas formas de hacer, ver y pensar el documental. Las propuestas contemporáneas dificultan cada vez más la identificación de las líneas que separan el terreno documental de la ficción.

A diferencia de la ficción, que puede ser, como ya hemos visto, más realista o menos realista (y más o menos documentada con la realidad, pero que difícilmente se le juzga categóricamente por ello), la etiqueta de documental puede seguir todavía produciendo en el espectador algunos síntomas de desconcierto en su indagación por descubrir cuanto de real o cuanto de ficción hay tras esas representaciones discursivas. Para algunos, la necesidad de saber el grado de realidad del documental queda reducido a un según término; para

otros, sin embargo, todavía apegados a la clásica idea de que el documental debería basarse en lo cierto, podría generar nuevos conflictos. Conflictos que, por otra parte, en esta nueva etapa cinematográfica, no acabarán siempre por cuestionar el valor del filme en sí mismo, pero sí que podrían poner en duda o menospreciar el valor ético de su autor.

Bill Nichols plantea la pregunta inicial: “¿Podemos establecer normas para una práctica documental ética?”. La pregunta es compleja ya que, en primer lugar, y como hemos visto, las convenciones del documental y las normas sobre las que se sostienen cambian. La cuestión de una norma ética no puede fijarse tan fácilmente. Según Nichols, habría que plantearse algunas preguntas previas antes de hablar, no de un código deontológico definido, sino más bien de un consenso “comunitario” por parte de los cineastas (Nichols, 2008: 29).

Las cuestiones sobre las que Bill Nichols incide hacen referencia a las obligaciones del cineasta en la transmisión de una información no distorsionada, tergiversada ni coaccionada respecto a la realidad, además de la responsabilidad que debería tener éste con los sujetos y con los propios espectadores. Son consideraciones que deben tratarse de forma paralela, pero para Nichols el problema empieza con la afirmación de que el documental es un arte retórico y, como tal, los cineastas dependen de una técnica expresiva que se ve influenciada por la adquisición de valores distintos, lo que dificulta todavía más el establecimiento de una ética común. “Por consiguiente, no puede haber una ética singular cuya meta sea conservar una serie particular de valores y creencias políticas, no vaya a ser que la ética se convierta en un código o una serie de normas que fomenten una perspectiva en detrimento de otra” (Nichols, 2007: 32).

Por consiguiente, lo que Nichols indica es que en el documental el engaño, la distorsión de los hechos o las verdades a medias comportan unas consecuencias que sirven de muy poco a su propio fin, pudiendo éstos perder repentinamente su poder de persuasión. En esta línea escurridiza entre lo verdadero, lo manipulado y lo falso que se mueve entre las diferentes formas

documentales, veamos algunos elementos éticos a tener en cuenta en relación al autor, sus personajes y la audiencia.

2.4.1 Responsabilidad ética para con el sujeto

Apreciando a la persona que filmas, aunque tenga ideas o haga cosas que choquen completamente con tu filosofía y tus sentimientos, brindándole esa empatía, de la misma forma que un médico ha de ser justo con su paciente, le permite ser ella misma, no mejor ni diferente ni peor, ese es mi credo [...] cuando miras a alguien, confía en ti o no, debes ofrecerles, lo que yo llamo la mirada (Albert Maysles).¹²³

Las obligaciones éticas del realizador en relación a los sujetos no sólo hacen referencia a los individuos que toman parte activa del filme o aquellos que puedan aparecer en las imágenes, sino también a aquellos a los que, en último término, el texto hace referencia. A diferencia del cine de ficción, el cine documental no se caracteriza por crear personajes imaginarios, sino que presenta a personas existentes en el mundo real. A los personajes ficticios introducidos en un mundo irreal no se les hiere los sentimientos.¹²⁴ Normalmente personajes que no gozan de ningún derecho sobre la película, el daño que se le puede crear a una persona real a través de la representación documental puede ser considerable. Para Plantinga, aunque la representación se base en la vida de individuos reales, el documental “los *caracteriza* ya que les construye una imagen y les proporciona una identidad más que simplemente imitar u ofrecer un

¹²³ Declaraciones de Albert Maysles en WINTONICK, P. (2000): *Cinéma Verité. Defining the moment* [DVD]. Montreal: National Film Board of Canada, 193 min.

¹²⁴ Como ya hemos tratado, el caso de los docudramas podría ser diferente ya que, pese a que podría estar interpretado por actores, incluso reinterpretado por los propios protagonistas, los textos están basados o inspirados en acontecimientos reales.

testimonio transparente de *quiénes son dichos protagonistas*” (Plantinga, 2007: 48).¹²⁵

Por muy buena que sea la intención del cineasta por retratar con exactitud la verdad de las cosas, la representación de los seres humanos está sometida a una insoslayable caracterización en la que sólo es posible proyectar con imágenes y sonidos la realidad desde un punto de vista en concreto. “La necesidad de seleccionar y omitir, de hacer hincapié en un aspecto o en otro, de introducirse en la historia y de presentar un punto de vista significa que la caracterización de las personas que hace el documentalista es, de algún modo, una construcción” (Plantinga, 2007: 53).

Son muchos los factores que conducen hacia los distintos tipos de caracterización. El autor está siempre sometido a unas decisiones creativas individuales, al mismo tiempo que carga con unos prejuicios en su acercamiento a los personajes o a una cierta presión por parte de la audiencia (o no) que espera cierto ritmo, emoción o dramatismo en el tratamiento del filme (más acentuado en el caso de la televisión).

En este acercamiento a la realidad, a través de la retórica que supone la caracterización de los personajes, existen herramientas que posibilitan una mayor aproximación o que, por el contrario, en su mal o escaso uso, alejan todavía más al espectador de entender la verdadera persona que se esconde tras las imágenes. La elección de la composición de los planos, el tratamiento formal y narrativo, el soporte y formato con el que son grabados y, evidentemente, el montaje, son también elementos que sugieren algunos rasgos característicos de los individuos filmados.

¹²⁵ Bien es sabida la caracterización del personaje que Flaherty hizo de *Nanuk*, cuando exponía a éste a una serie de actividades que simulaban representar los hábitos de vida primitiva de los esquimales, actividades algunas ya alejadas de la realidad del momento.

Carl Plantinga otorga una especial importancia al sonido en las películas, aspecto poco estudiado y ligeramente menospreciado en el cine en general y en el documental en particular. La influencia del discurso verbal en los documentales es evidente, ya sea a través de la narración en *off*, intertítulos, diálogos o entrevistas. Las imágenes, y también los sonidos, registrados en un primer plano de entrevista, no sólo proporcionan información sobre cómo es físicamente esa persona y sobre lo que ha dicho, sino que aporta detalles de su personalidad, estado anímico, intenciones y gestos. “Las entrevistas filmadas pueden caracterizar mejor a las personas que las impresas porque, además de ofrecer un testimonio verbal (lo que se dijo durante la entrevista), sacan a relucir los múltiples modos con los que se expresa el cuerpo humano y que convierten a la comunicación interpersonal en un texto tan rico y emocionante” (Plantinga, 2007: 58).

Todos los movimientos del director con el uso de estas herramientas tendrán siempre unas repercusiones retóricas en la caracterización de los personajes. Aún presentando imágenes y sonidos reales de los sujetos, la caracterización de éstos puede resultar errónea, incompleta o, directamente, hiriente para la propia persona. El sujeto queda entonces relegado a la suerte del documentalista para que cuente su verdadera historia. Se establece una relación de dependencia entre cineasta y sujeto donde normalmente el primero es el que dispone del poder y los medios necesarios, quedando el segundo en una condición más vulnerable, a veces incluso en la posición de víctima.

El cineasta norteamericano Michael Moore en su película *Bowling for Columbine* (2002) ataca la venta libre de armas en Estados Unidos. Partiendo de la masacre cometida por dos adolescentes en el instituto Columbine, Moore opone su humor devastador al poder destructor del sistema de una sociedad untada por el consumo y el miedo. En uno de sus encuentros para pedir cuentas, pone en contracampo a uno de los grandes mitos de Hollywood, Charlton Heston, presidente entonces de la NRA.¹²⁶ Moore se adentra en el interior de su vivienda con la máscara de director de cine aficionado a las armas y con un

¹²⁶ Nacional Rifle Association.

estilo de inocencia inquisidora. Pero el encuentro resulta ser un ataque humillante a un anciano enfermo de *alzheimer* previamente confiado y enteramente desprevenido. Moore se pasea pletórico por los jardines de su casa después de ganar la batalla que corroborará el discurso de su investigación, mientras que Heston quedará retratado para siempre en el filme como un inconsecuente que roza el patetismo.

Bill Nichols reclama al cineasta una postura voluntaria por adoptar unos límites que salvaguarden la dignidad y los derechos del sujeto como ser humano. Cuando los sujetos dependen del director “se hace evidente la obligación ética del cineasta de evitar la distorsión, la explotación y el abuso”. Si los actores sociales representan un papel en la sociedad, los documentalistas deberían también encontrar la manera de representarlo en sus obras.

2.4.2. Responsabilidad ética para con la audiencia

Pero la responsabilidad del cineasta no recae solo sobre los actores sociales que aparecen en sus cintas sino que también debe centrarse en proteger los intereses de los espectadores. “En el mismo momento en que una cinta recibe la calificación de documental, surge un contrato implícito entre el realizador y los espectadores mediante el que la audiencia recibe como verídicas (es decir, como verdaderas y exactas) las imágenes y el sonido, las afirmaciones e insinuaciones” (Plantinga, 2007: 50).

Este acuerdo implícito con el público no garantiza que el documental, por el hecho de recibir este apelativo, sea veraz, preciso y fidedigno. Pero sí que comporta una carga de ética moral que responsabiliza al cineasta de no distorsionar la realidad e intentar ser fiel a ella, siempre pensando en el contrato que le une a sus espectadores para que éstos no se sientan engañados.

Nichols habla sobre el concepto de tergiversación de los acontecimientos como una cuestión de alejamiento del documentalista de su responsabilidad ética en cuanto a la audiencia. Presentar secuencias históricas que parecen

reales pero que en verdad han sido reconstruidas o descontextualizadas de su entorno real es tergiversar los acontecimientos. Al igual que también lo es provocar un hecho y mostrarlo a la audiencia como algo que ha acontecido de manera espontánea, con independencia de la intervención del cineasta.

Volviendo al ejemplo de *Burma VJ. Reporting from a closed country*, el director Anders Østergaard decide recrear las escenas en las que Joshua, un joven de 27 años, reclutado en una oficina fuera del país y a través de llamadas telefónicas e Internet, narra cómo su grupo de reporteros se organiza y vive el levantamiento de los monjes budistas contra el régimen militar en Birmania. Esta puesta en escena y el personaje, que relata los acontecimientos en primera persona, sirven de hilo conductor al documental para presentar el material de archivo de forma estructurada, ordenada y cronológica. Un personaje y unas situaciones que, por otro lado, existieron y que de forma bien documentada son representadas en el documental a través de la ficción. En cierta manera, existe autenticidad en lo que se está viendo, es una manera creativa de exponer unos acontecimientos dentro de un relato y el director así lo verifica. Aún así, para algunos todavía puede resultar incómodo este tipo de recreaciones, reclamando transparencia y preguntándose constantemente “dónde está la línea”.

Así vemos cómo las conductas éticas del documentalista van encaminadas a equilibrar los derechos de los sujetos y de la audiencia con respecto a su situación privilegiada de poder del que dispone. Pero el cine documental también se caracteriza en ocasiones por la sensibilidad de algunos cineastas por actuar positivamente ante diversos dilemas éticos que pueda plantearse. Existen comportamientos por parte del cineasta que pueden convertirse en verdaderos ejemplos fílmicos de encuentro ético. *Promesas*, (*Promises*, Justine Shapiro, B.Z. Goldberg y Carlos Bolado, 2001) podría ser un ejemplo en el que la responsabilidad ética del cineasta puede convertirse en el sujeto del propio filme. La película narra la historia de siete niños palestinos e israelíes de entre nueve y trece años que viven a menos de veinte minutos entre ellos y que están creciendo en mundos muy separados, radicalmente diferentes. B.Z Goldberg adapta entonces un papel conciliador provocando una primera cita

entre niños israelíes y palestinos, una especie de experimento con iniciativa de unión y de paz. Ese encuentro se convierte en algo más que un juego de niños. Significa traspasar las fronteras que les separan, conocer y entender los modos de vida de cada uno y, en definitiva, darse cuenta que si alguien no es culpable en esta guerra éstos son los niños y que, esos encuentros, no son sino un pequeño ejemplo para cerciorarse de que la paz es posible. Ya no se trata de una cobertura objetiva sino que la cinematografía documental en ocasiones alcanza un grado artístico y ético más allá de la crónica informativa.

Establecer unas reglas dogmáticas en el documental con el objetivo principal de aproximarse a la verdad a través de las diferentes formas retóricas de representación no parece una idea factible en la práctica. Pero considerar unas normas morales basadas en la honestidad y en las buenas intenciones podría ser una de las máximas del género. “No parece que hubiera ningún problema entre los documentalistas de buena fe, por muy posmodernos que sean, en seguir unas reglas que, en última instancia, lo que promueven son unos mínimos de honestidad irrenunciables (Català y Cerdán, 2007: 11-12). Dependerá entonces ya no tanto del hecho cinematográfico en sí sino de la virtud del autor por inscribirse y respetar unas normas comunes dentro del sistema social.

3. Reality TV y cine documental: algunos rasgos comunes

Como hemos visto en el segundo capítulo, existen diferencias formales entre el reportaje, el documental televisivo y el documental (llamémosle) cinematográfico. Todos comparten elementos comunes y se podrían englobar dentro de un mismo género, pero es evidente que el medio televisivo impone, a menudo, unas maneras de hacer y unos esquemas específicos que no necesariamente coinciden en el caso del documental contemporáneo y todas sus diversificaciones.

Precisamente, de la fusión entre lo real y el entretenimiento surge una nueva ola de programas para la pequeña pantalla convertida en una fenomenología que se ha dado a conocer como *reality TV* o telerrealidad. Un movimiento que se nutre de varios géneros, en especial del documental, pero que su proliferación en las formas y su trascendencia social ha hecho que se vuelvan las tornas, sirviendo de fuente de inspiración tanto al cine de ficción como al documental contemporáneo.

En este apartado, intentaremos ver algunas de las variantes más interesantes de la telerrealidad y cuáles son las influencias recíprocas que se establecen con el nuevo documental.

3.1. Formas derivadas de la realidad y el entretenimiento

Es indudable que las formas de la telerrealidad están teniendo un gran impacto sobre las audiencias televisivas. Este género, ya existente de alguna forma desde los inicios de la pequeña pantalla, recobra una fuerza inaudita en los últimos años, sobre todo después de la fenomenología producida por programas como *Gran Hermano* (*Big Brother*, John de Mol, Endemol, 1999) o el resurgido *Supervivientes* (*Survivors*, Terry nation, BBC, 1975) a finales del siglo XX. La telerrealidad, en las últimas dos décadas, alcanza una multiplicidad de formas que sugieren o que se extraen de elementos provenientes directamente de lo real. Elementos que, combinados con el sensacionalismo y otras estrategias mercantilistas, hacen las delicias tanto de los espectadores, en su faceta más *vouyerista*, a la par que directores de programación, en su afán por liderar los índices de audiencia.

Ya en 1998, *El Show de Truman* (*Una vida en directo...*) (*The Truman Show*, Peter Weir), abría la veda al cine de ficción por centrar sus tramas en algunas de las posibilidades más macabras que podría ofrecer la telerrealidad, en un supuesto descontrol de sus responsabilidades éticas. Así, el personaje de Truman, descubre poco a poco como toda su vida ha sido trazada de forma deliberada por un programa de televisión cuya estrategia es dar vida a los

instintos voyeuristas más viscerales de la población norteamericana. Un empleado de almacén acepta ser grabado de forma ininterrumpida para un canal de televisión en *EdTV* (Ron Howard, 1999); en *Series 7: The Contenders* (Daniel Minahan, 2001), los participantes de un *reality show* llevan las bases del programa hasta sus últimas consecuencias: acechar y asesinar a otros en beneficio propio; y en *15 Minutos* (*15 Minutes*, John Herzfeld, 2001) unos asesinos hacedores de *snuff movies* conducen a reflexionar sobre los valores éticos de la televisión y el *reality show*.

Pese a su relación con la realidad, el documental y otros programas televisivos de la no ficción, como los informativos o retransmisiones deportivas, son excluidos del denominado *reality show*. Sin embargo, y estableciendo una conexión con el objeto de este estudio, algunos documentales denominados cinematográficos explotan algunas de estas cualidades que tan buenos resultados están otorgando a la televisión en términos de audiencia.

En *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), vemos como los propios miembros de la familia Friedman, implicados en asuntos de pederastia, tenían la costumbre de registrar en formato de película doméstica no sólo momentos de la vida en su devenir cotidiano sino que, en determinadas ocasiones, la cámara se convertía en testigo de lujo de las conversaciones, confesiones y momentos íntimos de los acontecimientos que pusieron en crisis los cimientos de una familia aparentemente normal. El director, combina estas imágenes dentro de un discurso documental que adquiere muchos de los valores y estrategias de la escuela del *Gran Hermano*, sacando a relucir algunos detalles íntimos y personales de unos seres humanos a los que normalmente no tenemos acceso. Cualidad esencial, por otra parte, del género documental.

Es cierto que la gran diferencia entre *Gran Hermano* y un documental que apueste formalmente por su estilo recae en que el segundo, evidentemente, desestima la variable de concurso. Por lo que tanto el medio como la predisposición del público ante una opción u otra es muy distinta, sino opuesta. Pero son igualmente imágenes o secuencias que nos resultan familiares, cercanas y a las que muchas veces nos debemos enfrentar. Todo ello,

metaforizado en un discurso documental, es un ejercicio que no desprestigia ni menosprecia las cualidades del género: “Muchos elementos están siendo recuperados por documentalistas porque eso tiene mucho jugo. Pensar como esos nuevos formatos de telerrealidad, que muchas veces se le denomina telebasura, son reincorporados en términos de documental de cierta calidad o con cierto compromiso político, entonces ya pierden toda esa connotación de telebasura”.¹²⁷

Pero si echamos la vista atrás, parece que la influencia originalmente fue inversa. El denominado movimiento documentalista conocido como *direct cinema* dejó en herencia para muchos programas de la telerrealidad un estilo en el que tanto la cámara como el montaje ofrecían al espectador la impresión de ser observadores pasivos que siguen a los personajes en sus quehaceres diarios o actividades profesionales. Una técnica estilística también conocida como *fly on the wall* o *factual television*. Una de las características principales del *direct cinema* era que pese a que el autor, desprovisto de guión, no interviniera en la acción, esperando a que la crisis se desarrollara ante la cámara, el discurso se construía en la sala de montaje, donde la “manipulación” jugaba en pro de la narración textual. Tanto el documental de hoy día como la telerrealidad parecen retroalimentarse de este movimiento cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos a finales de las décadas de 1950 y la de 1960.

Así, por ejemplo, uno de los documentales más taquilleros en Estados Unidos y ganador del Gran Premio en el Festival de Sundance, *Startup.com* (Chris Hegedus y Jehane Noujaim, 2001), recupera la técnica de improvisación propia del *direct cinema* y, casi con las convenciones y la técnica de un *reality show*, contagia al espectador al más puro estilo *Gran Hermano*. El argumento del filme parte de la relación de dos buenos amigos que montan un negocio millonario *.com*. Poco tiempo después, la empresa se desploma cobrándose otra víctima de la Nueva Economía entre los negocios de Internet. Como antaño, esta película se construyó a partir de lo sucedido. Se conocía el tema pero carecía de guión. Sin trípodes, sin grandes recursos técnicos, sin preguntas y sin decir a

¹²⁷ Entrevista personal propia con el profesor Josetxo Cerdán. Vid. Anexo p. 40.

nadie que haga nada. Nada de narración, nada de intervención y nada de entrevistas. Una película que se desliza por un proceso de descubrimiento, más que de invención. Un filme que logra que el espectador se sienta presente en la escena, que mira la vida de personas en momentos cruciales y llega a algo que sólo es posible alcanzar gracias a la mediación de las directoras tras haber compartido esos momentos tan personales con sus personajes.¹²⁸

Precisamente, parte del éxito de taquilla de *Startup.com* recae en la posibilidad del espectador por inmiscuirse en lo más personal e íntimo de personas ajenas con rasgos comunes de entre la sociedad media: llamadas de teléfono, confesiones de pareja, secretos, oraciones, reuniones privadas, decisiones importantes, despedidas, falsedades y tensiones. Rasgos que, por otro lado, nos conducen a pensar en algunas de las características más esenciales de *Gran Hermano*.

El cine documental europeo, a veces acusado por los comisionarios televisivos de ser demasiado contemplativo y de no transmitir con suficiente transparencia narrativa un mensaje claro, a sabiendas de su limitada posibilidad de distribución comercial y retribución económica, intenta abrirse terreno entre un público más generalizado, claramente influenciado por la disposición rítmica que impone, en gran medida, la fórmula del *reality show*. En palabras de Tabitha Jackson, “sabemos que nuestra capacidad de atención es más corta y, en este país (Reino Unido), estamos más necesitados, por lo menos, de una narrativa que cuente una historia, que sepamos que es lo que ocurrirá luego, quién es el protagonista principal [...] el alto consumo de telerrealidad provoca una especie

¹²⁸ Según una de las directoras, Jehane Noujaim, antes de iniciar el rodaje le dijeron a Kaleil Isaza Tuzman, uno de los protagonistas del filme: “Lo único que necesitamos es acceso a tu vida”. Auspiciado en la producción por uno de los directores más representativos del *direct cinema*, D.A. Pennebaker (*Don't Look Back*, 1966), la directora afirma: “No me metí en sus vidas ni intenté cambiar los acontecimientos de sus vidas [...] al final tuvo que aprender a ignorarme”.

de adicción: necesitas otra dosis, un nuevo impacto dramático a cada paso, por lo que debemos encontrar el camino hacia eso”.¹²⁹

Pero visto desde una perspectiva crítica, y teniendo en cuenta cuales son sus orígenes, “lo que la televisión ha hecho, en su estilo cleptomaniaco, es robar de algunos de los recursos del documental y convertirlos en fetiche hacia lo que llamamos *reality TV* (o lo que algunos llaman *reality TV*). Lo que supone un término totalmente equivocado porque no hay realidad de ninguna clase o forma, es ficción completamente”.¹³⁰

En la actualidad, algunos programas de entretenimiento con estilo documental retratan algunos sectores profesionales en sus actividades diarias, sin la intervención explícita de ningún miembro externo que ayude o juzgue lo que está acaeciendo ante cámara. Si ya en los años 60, *Salesman* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1968) retrataba las vivencias de cuatro vendedores ambulantes de Biblias, todos ellos trabajadores anónimos, en la televisión, el ejemplo más notable y pionero en este subgénero televisivo es *COPS*, un *reality* americano seriado que, desde 1989, narra las peripecias de agentes de policía y *sheriffs* durante sus patrullas y otras actividades policiales. *COPS* se convierte en predecesor de un fenómeno de *realities* que abordan casos de homicidio (*The First 48*, A&E, 2004), tráfico de drogas (*Dog the Bounty Hunter*, A&E, 2004) u otras profesiones como las que se realizan en aeropuertos y oficinas de inmigración (*Airport*, BBC, 1996 o *Border Security: Australia's Front Line*, Channel Seven, 2004), talleres de motos (*American Chopper: The Series*, Discovery Channel, 2003) o tiendas de tatuajes (*Miami Ink*, TLC, 2005), entre muchos otros. En España, la producción catalana *Bellvitge Hospital* (Francesc Escribano, TV3, 1999), seriaba diferentes casos médicos a través de sus pacientes, quedando las tramas abiertas entre un capítulo y otro, convirtiéndose en un referente del *docu-soap* en nuestro territorio.

¹²⁹ Entrevista personal propia con Tabitha Jackson. Vid. Anexo p. 88.

¹³⁰ Entrevista personal propia con Michael Chanan. Vid. Anexo p. 58.

Pero el éxito del *reality show*, manifestado claramente en los índices de audiencia, ha participado en la creación de nuevas y múltiples variantes del género. A la supuesta no intervención del autor, ahora se les añaden a esos personajes anónimos la figura de un mediador que puede ejercer de educador en niños (*Supernanny*, Nick Powell, 2005), adolescentes (*SOS Adolescentes*, Mediaset España, 2007 o *Hermano mayor*, Mediaset España, 2009), incluso perros (*El encantador de perros*, *Dog Whisperer*, National Geographic, 2004). Si recordamos, ya el *cinéma vérité* se construía a partir de situaciones provocadas durante el proceso de producción que servían de base discursiva para el filme. El cineasta (o reportero, según se mire) se convertía en algo más que un sujeto pasivo y su presencia e influencia quedaban explícitamente manifestadas.

Por lo que se refiere al documental contemporáneo, este tipo de apuesta estética la encontramos también en documentales como el ya mencionado *Promesas*, en la que uno de los autores, B.Z. Goldberg, se convierte en protagonista visible del filme, y en donde su función conciliadora entre niños palestinos y judíos es fundamental para el desarrollo argumental del documental.¹³¹ Pero si bien es cierto que las influencias entre la telerrealidad y el documental contemporáneo parecen evidentes, también es cierto que ambas deben de nuevo mirar a sus antecesores. Al igual que Jean Rouch y Edgar Morin en *Cronique d'un été (París, 1960)* reunían a sus cobayas fílmicas para comentar algunos aspectos relacionados con los intereses del propio filme, Bolado, Zhapiro y Goldberg hacen lo propio con los niños de uno y otro bando, con lo que sería una representación de una posible y futura resolución del conflicto en Oriente Próximo.

Por otro lado, el estilo Michael Moore, a la caza y captura de injusticias sociales, políticas y económicas de los estados norteamericanos, con películas

¹³¹ *Promesas* fue nominado al Oscar al mejor documental y cosechó diversos galardones otorgados por la audiencia en festivales como Rotterdam, San Francisco, Vancouver, Sao Paulo o Valladolid. También recogió premios como el de la diversidad en espíritu (Vancouver), Michael Landon por servicio comunitario a la juventud o el premio a la libertad de expresión (Munich).

como *Roger y yo* (*Roger & Me*, 1989), *Bowling for Columbine* (2002) o *Fahrenheit 9/11* (2004) también se ve reflejado en algunos de los espacios televisivos que aluden al reportaje social. En España, por poner un ejemplo, en *Diario de* (Mediaset España, 2004) la periodista Mercedes Milà actúa de justiciera en diferentes casos denunciados de nuestra sociedad: “*Diario de* es el comando periodístico de Telecinco” – define la propia periodista. Tanto Moore como Milà parten con la ventaja de tener cierta popularidad entre el público y de tener entre sus manos un arma peligrosa para los acusados: la cámara. Ambos forman parte de la acción, escenificándose a sí mismos como parte intrínseca de la investigación e implicándose física y emocionalmente. Los dispositivos de producción permanecen a su servicio y aprovechan la percepción conceptual que el público tiene de ellos para construir un texto narrativo fiel a su posicionamiento ideológico.

Pero la gran diferencia entre el proceso cinematográfico y el televisivo radica, sin duda, en el proceso de investigación y, en consecuencia, en la profundidad y exhaustividad del tema tratado. Mientras que Michael Moore plasma su investigación en imágenes captadas durante largos meses e incluso años, Mercedes Milà, u otros periodistas o reporteros del mundo de la televisión (por seguir con el ejemplo de *Diario de*) es posible que se vean obligados a ejecutar su trabajo en escasas semanas, seguir el libro de estilo del medio y limitarse a las imposiciones rutinarias de la industria televisiva.

Siguiendo en esta línea estilística, en la serie documental de la BBC *Louis Theroux's Weird Weekends* (BBC Bristol e IFC, 1998) el presentador de televisión británico Louis Theroux se inmiscuye en algunas de las subculturas o comunidades más marginales de la sociedad para narrar en primera persona el modo en el que viven y acercar lo extravagante de la situación al espectador común. Un estilo también conocido como *gonzo journalism*, en el que se incluye al reportero como parte de la historia y donde se tiende a expresar desde la emoción, por encima de la razón, para contextualizar los acontecimientos. Alejado pues del estilo objetivista que simulan las formas del documental clásico

televisivo, el uso del humor, el sarcasmo, la hipérbole o la irreverencia se vuelven elementos comunes.

En nuestro territorio, el guionista y humorista Jordi Évole, conduce en primera persona el programa *Salvados* (El Terrat, 2008) que nace con una serie de reportajes que tratan de acercarse con sarcasmo a algunos de los acontecimientos, instituciones y hábitos más arraigados de la sociedad española. Desde el atrevimiento de un personaje sin complejos, con una ideología política concreta sobradamente conocida por la audiencia, aborda temas como la Iglesia, las elecciones, la televisión o los toros, entre otros, afianzándose seguidores y enemigos a partes iguales. En clave de menos controversia, el popular periodista catalán Miquel Calçada, en *Afers exteriors* (Sargantana Voladora y TVC, 2003) viaja por más de sesenta países en busca de catalanes integrados en otras sociedades. Un programa que, gracias sobre todo al carisma del conductor, lo convierte en proyecto sociológico de gran reconocimiento y éxito de audiencia. Con menos fortuna y repercusión intentó Javier Sardà en *Dutifrí* (Gestmusic Endemol, 2006) hacer lo propio con españoles repartidos por el mundo. Y el periodista Albert Om copia la fórmula de los anteriores en *El Convidat* (Dies Tontos y TVC, 2010) aunque esta vez adentrándose en el día a día de algunos personajes famosos para sacar a relucir algunas de sus facetas más personales.

En ocasiones, la intervención del autor se lleva al extremo, utilizando su propia persona como experimento demostrativo con el objetivo de esclarecer asuntos escabrosos o ser el representante conocido de una vivencia estrambótica para la mayoría de la sociedad. El director Morgan Spurlock, con su exitoso documental *Super Size Me* (2004), somete a su cuerpo a la ingesta de alimentos de McDonalds durante 30 días con la intención de denunciar la insalubridad de la denominada comida rápida y manifestar abiertamente el peligro de la obesidad en la población norteamericana. El propio Spurlock posteriormente engendraría una serie de reportajes para televisión con la misma fórmula llamado *30 Days* (2005), en el que somete a diferentes personajes a

experimentar durante un mes situaciones que se viven en un entorno completamente diferente a sus rutinas, valores, creencias o profesiones.

De nuevo, la fórmula se alterna entre el documental y la telerrealidad con programas en España como *21 días* (Cuatro, 2009), en el que, siguiendo los pasos del anterior, la periodista Samanta Villar se pone en la piel de distintos grupos de personas para comprender y mostrar como son sus vidas. Pero el afán de las televisiones generalistas por alcanzar el máximo grado de *share* entre sus competidores muchas veces desvirtúa el trasfondo social con el que partía Spurlock o John Webster en *Recipes for disaster* (*Katastrofin aineksia*, 2008), quien convence a su familia a vivir durante un año sin el uso del petróleo y sus derivados. Nos referimos a títulos tan extravagantes y sensacionalistas como *21 días fumando porros*, *21 días haciendo porno* o *21 días sin comer*, por citar sólo algunos ejemplos.

Y es que de la proliferación del *reality show* nacen decenas de variantes formales y contextuales que se combinan entre el reportaje social (*Callejeros*, Molinos de Papel, 2005); la aventura (*Desafío extremo*, Cuatro, 2007); la divulgación turística (*Callejeros viajeros*, Molinos de Papel, 2009 o *Españoles en el mundo*, New Atlantis, 2009); la renovación patrimonial (*Esta casa es una ruina*, *This Old House*, WGBH, 1979); la experimentación intercultural (*Perdidos en la tribu*, Mediaset España, 2011); o el intercambio social (*Me cambio de familia*, Mediaset España, 2011), entre otros.

Por si fuera poco, de la combinación entre el *reality* y el clásico concurso se ha generado una multiplicidad de formatos de gran audiencia que no deja de extenderse entre las diferentes secciones de la sociedad. Los objetivos por los que se compite se centran en encontrar pareja (*Granjero busca esposa*, *Farmer Wants a Wife*, Thames Television, 2001); superarse a sí mismo (*The Biggest Loser*, 25/7 Productions, 2004 o *How to Look Good Naked*, Maverick TV y Channel 4, 2006); empezar una carrera deportiva (*The Big Break*, Golf Channel, 2003 o *The Club*, ITV, 2003); conseguir empleo de cocinero (*Hell's Kitchen*, Granada Entertainment y Upper Ground Enterprises, 2005 o *Top Chef*, Magical Elves Productions, 2006); de modelo femenina (*Supermodelo*, Zeppelin TV,

2006); emprendedores (*The Apprentice*, NBC, 2007); y de igual modo, destinado a diseñadores de interiores, modistas, fotógrafos, bailarines, estilistas, comediantes, cantantes, entre muchos ejemplos.

Pero si hay un formato que se ha consolidado como un gran subgénero entre la telerrealidad este es el denominado *talent show*. A raíz del éxito de productos como *Operación Triunfo* (Endemol, 2001), beneficiados claramente por la estela realista de *Gran Hermano*, surgen una serie de programas de gran audiencia en los que los participantes muestran sus habilidades artísticas, normalmente ante un jurado especializado y un público que decidirá hasta donde alcanza su participación en el programa, como en *Tienes talento (Britain's got Talent)*, ITV, 2007) o *Tú si que vales* (Gestmusic, 2008); los destinados a aquellos que tienen alguna destreza artística, como *Pop Idol* (19 Television y Thames Television, 2001) o *X Factor* (ITV, 2004), que concretamente se centran en aquellos que aspiran a ser cantantes; o *Fama, ¡A bailar!* (Zeppelin TV, 2008), para aquellos aspirantes al baile profesional, y así con actores, músicos, acróbatas e incluso profesionales de las artes marciales.

Precisamente es en esta formulación televisiva donde encontramos algunas obras documentales de parecido razonable. *Spellbound* (Jeffrey Blitz, 2002) sigue a ocho preadolescentes en su camino por conseguir llegar a la final del campeonato nacional de deletreo Scripps Howard en Washington D.C; *Mad Hot Ballroom* (Marylin Agrelo, 2005) convierte a chicos y chicas de once años de las escuelas públicas de Nueva York en competidores de bailes de salón; *Only When I Dance* (Beadie Finzi, 2009) retrata a dos bailarines negros de danza clásica provenientes de las favelas de Río de Janeiro cuyo sueño es conseguir el pasaporte internacional hacia la el reconocimiento profesional; o *Sons of Cuba* (Andrew Lang, 2009) donde la Academia de Boxeo de La Habana acoge a niños de 9 años para convertirlos en los mejores boxeadores del mundo.¹³²

¹³² Más concretamente, *Sons of Cuba* narra la progresión de tres niños, seguidos por la cámara durante ocho meses de duro entrenamiento, en su camino para afrontar el Campeonato Nacional de Boxeo de Cuba para menores de 12 años. La competitividad trasciende entre las

Los paralelismos con el *talent show* son evidentes: seguimiento continuo de los participantes, una meta que alcanzar, un factor competitivo importante, el esfuerzo y espíritu de superación diario, y el testimonio de familiares y amigos. Ambos formatos, ya sea con intenciones cinematográficas o televisivas, producen en el espectador sensaciones parejas, como las de declinarse afectivamente a favor de uno u otro sujeto, identificarse con los personajes por su condición social o provocar tensión e intriga hacia la resolución del conflicto. Pero hay algo que todavía difiere entre un medio y el otro y es el compromiso periodístico y artístico del documental frente al experimento social y afán de entretenimiento que supone la creación de un *reality* para televisión.

Así, pese a que *OT: La Película* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2002) aprovecha el movimiento espectacular de masas que generó *Operación Triunfo*, convirtiéndose en uno de los documentales españoles más taquilleros de la década con casi 300 copias en cines, las intenciones de los realizadores, con su carácter observacional e intimista, diferían notablemente de la morbosidad y sensacionalismo que la televisión asigna en sus estrategias por atraer a las audiencias. O *Afghan Star* (Havana Marking, 2009), arrastrado por la popularidad de la versión afgana del concurso televisivo *Pop Idol*, pero que trata sobre el modo de vida contemporáneo en Afganistán y, particularmente, sobre las mujeres. Envuelto en un marco populista, pero bajo unas bases políticamente inteligentes que aclaman por la democracia y la igualdad entre géneros.

Hoy más que nunca el mestizaje entre géneros televisivos y cinematográficos parece obvio y los ejemplos comparativos son múltiples. Pero la percepción que se tiene tanto del documental clásico como del contemporáneo disiente de lo que la telerrealidad está sembrando entre la opinión pública. El malsonante nombre de telebasura, de igual modo que nació desde la televisión y se genera constantemente por y para ella, tampoco parece haber trascendido más allá de la pequeña pantalla. La utilización de la 'realidad'

diferentes escuelas, donde los entrenadores, familiares y público se engloban dentro del régimen comunista controlado por Fidel Castro.

como arma estratégica de estos formatos televisivos está teniendo un gran impacto social y, de alguna manera, está ejerciendo una clara influencia hacia otros géneros. El cine documental ha sabido apropiarse de algunas de las características formales de la telerrealidad, al igual que ha cedido otras propias, pero lejos de querer establecer vínculos, lo que ha hecho es reinventarse, llevarlo el discurso al terreno de la seriedad y la ética, eliminando así todas aquellas connotaciones peyorativas en torno al mundo de de la televisión comercial.

4. Desviaciones ensayísticas del documental

Si el terreno del falso documental destaca por cuestionar irónicamente los límites del medio con la ficción, una de las tendencias más interesantes de estos últimos años ha sido la de investigar justamente el lado opuesto, aquellas imágenes apegadas directamente a lo real, a lo espontáneo y desprovisto de una estructura fílmica narrativa. En este apartado analizaremos la incursión de las formas experimentales y ensayísticas dentro del cine de lo real, poniendo especial énfasis en algunas de las modalidades ya establecidas en el género como las que derivan del cine de metraje encontrado o *found footage*.

4.1. De la compilación al ensayo: el *found footage*

En la tradición documentalista, el uso del material denominado “de archivo” ha sido normalmente utilizado para aludir a un discurso textual organizado ya sea para confirmarlo, complementarlo, incluso recrearlo, con fines aparentemente informativos, documentales, etc. Una práctica entendida también, desde los inicios del cine, como documentales de compilación, en los que el uso del material de archivo tenía una función literal con su sentido histórico. El denominado cine de metraje encontrado o *found footage*, con una amplia tradición cinéfila pero enmarcada, por un súbito resurgimiento enérgico, dentro de la posmodernidad documental, se apropia del material original para

encuadrarlo en un contexto muy distinto por el que fue registrado. El teórico Antonio Weinrichter ofrece una visión panorámica de esta modalidad en *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, libro que traza un recorrido histórico del *found footage* en su relación con el cine comercial, el documental y el experimental, y del que nos hace una crítica introducción de lo que esta modalidad significa y conlleva:

El artista no crea con los medios dramáticos del cine sino que impone su visión a materiales rodados por otros, es decir, tergiversa la visión que estos le habían querido dar a su material; la idea convencional de originalidad se olvida, aunque no prescribe la noción de hacer un trabajo creativo a partir de materiales ajenos; el montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia, como elemento expresivo, creador de sentido; y se generan efectos colaterales de carácter ético (desvío del sentido del material) y legal (todo el problema de los derechos del material apropiado) (Weinrichter, 2009: 14-15).

Ya en 1964, el historiador y cineasta vanguardista Jay Leyda advertía que los *compilation films*, necesariamente elaborados en la sala de montaje a partir de imágenes registradas pertenecientes al pasado, podían no conformarse con utilizarse estrictamente como material de archivo documental sino que podían dar forma a una película de ideas (Leyda, 1964: 9 Cfr. Weinrichter, 2009: 15). Si una de las convenciones clásicas del cine documental es la experiencia directa del cineasta con lo filmado, el cine de material fílmico encontrado es el encargado riguroso de transmitir ese encuentro. “Ya filmado, ya proyectado, descontextualizado y recontextualizado, el *found footage* lleva la marca de una compleja constelación social de producción, consumo y disposición” (Rusell, 2007: 131).

Asociado con los noticiarios o *news reel* de las primeras décadas del siglo XX, cuya reagrupación de imágenes de recurso archivadas servía para informar sobre algunos de los acontecimientos importantes del momento, el cine de compilación encuentra un sentido cinematográfico más amplio de la mano de

directores como Dziga Vertov o Esfir Shub, esta última pionera de un estilo de recopilación mucho más próxima a la experimentación conceptual actual del *found footage*. A las manos de Vertov, editor del semanario fílmico *Kino-Nedelya* (1918), llegaban fragmentos de película de combates, crisis, bloqueos y otros desastres de la revolución rusa para reunirlos, seleccionarlos, ordenarlos y subtítularlos de tal manera que les daba una organización llena de sentido ideológico y propagandista a favor de los bolcheviques. En su labor diaria al frente del noticiario, Vertov pudo llegar a compilar largometrajes como *Aniversario de la Revolución (Godovshtchina Revolutsii, 1919)*, *Historia de la guerra civil (Historia Grazhdanskoi Voini, 1921)* o el exitoso *Una sexta parte del mundo (Shestaya Chast Mira, 1926)*, entre otros, en las que reutilizaba todo el material pero dándole un grado de significación mucho más amplio.

Casi una década después, hacía alarde de su gran técnica como montador en la elegía *Tres cantos a Lenin (Tri Pesni o Leninye, 1934)*, donde el uso de la repetición, el montaje asociativo o la alteración cronológica, convertían al cine de compilación en una obra tan poética como propagandística.

Pero es en Esfir Shub con *La caída de la dinastía Romanov (Padeniye Dinasti Romanovickh, 1927)* donde encontramos el primer ejemplo histórico de lo que entendemos como *found footage*, una película que se sobrepone al cine de compilación por su uso alegórico y deconstructivo del material de archivo. A partir de unas latas en estado de desintegración encontradas en los sótanos del Museo de la Revolución de Leningrado, Shub, más allá del carácter expositivo e histórico de las cintas que rondaban en torno a la vida del Zar Nicolás II, reconstruye el discurso para tratar “sobre las filmaciones caseras y oficiales de la corte zarista, sobre las trazas ideológicas que contienen, sobre su textura material, sobre el acto de apropiárselas, sobre el trabajo de remontarlas, sobre el desvío de su sentido original, y finalmente sobre la percepción que tiene el espectador de ese trabajo de desmontaje” (Weinrichter, 2009: 16).

Así que un filme que hasta el momento no suscitaba un alto nivel de interés por sí solo, puede transformarse ahora en algo trascendente, ya que el contexto histórico puede haber cambiado y nuestra lectura puede hacernos ver

algo nuevo o inédito. El húngaro Péter Forgács creó en 1983 el PPFA (Fondo de Fotografías y Filmes Privados) que le permitió iniciar una investigación en torno a la memoria histórica de la Hungría del siglo XX. Así creó la serie *Hungría Privada* (*Privát Magyarország*, 1988–2002), unos filmes de montaje con imágenes domésticas recuperadas y ordenadas, que al ritmo de la música de Tibor Szemző, formaban un discurso completo con una fuerte carga hipnótica.¹³³

En un pasado histórico lleno de censuras, desorden y destrucción, Forgács busca reordenar el pasado a través de la colección de imágenes. Influenciado por el arte *underground* y sus estudios privados de psicología, el autor afirma que de esta manera “podía representar algo nuevo y rellenar algunos huecos de nuestro vasto, destruido y perdido pasado” (Spieker, 2002).

Podemos considerar pues que el cine de metraje encontrado es una apropiación de un registro ajeno para presentarlo con unas intenciones muy distintas por las que fue concebido. En la posmodernidad del cine documental el espectador ve imágenes que fueron creadas en otra época, con otro propósito y por otra persona distinta al autor del filme, pero a la vez es también consciente de la disonancia entre el contexto original y el actual. Esto formula una nueva modalidad en la que el espectador entiende las normas, establece un diálogo activo y da respuestas a la libertad de las formas durante la representación de los elementos del pasado que ofrece el *found footage* (Wees 2000: 71).

El archivo pues pasa a ser un material “de primera mano para elaborar discursos estéticos sobre la pura indexicalidad de esas imágenes, sobre su carácter contingente. Muchas de las elaboraciones de quienes actualmente utilizan *found footage* (metraje encontrado) no consiguen apelar a la condición histórica de las mismas, como era habitual en el uso anterior de ese tipo de imágenes, sino elaborar discursos basados en la fascinación de la pura superficie, es decir, de aquello que el documental tradicional consideraba su

¹³³ Serie de 15 entregas realizadas entre los años 1988-2002, donde destacan títulos como *La familia Bartos* (*A Bartos család*, 1988) o *Diccionario de ciudadanos* (*Polgár szótár*, 1992).

condición primera, el acomodo a lo sucedido ante la cámara” (Català y Cerdán, 2007: 19-20).

El profesor canadiense William C. Wees establece una subdivisión del *found footage* en tres variantes que se inscriben dentro de un significado, un modelo genérico y una tendencia estética determinados. Por un lado, el cine de compilación entiende de manera literal el sentido histórico de las imágenes y se enmarca dentro de los parámetros del documental y del realismo. El *collage*, por su lado, englobado en un entorno vanguardista, trata el archivo de forma crítica y dialéctica, mientras que la apropiación se descontextualiza por completo de su significado histórico para adentrarse en la estética posmodernista.

| METODOLOGÍA | SIGNIFICADO | GÉNERO-MODELO | SESGO ESTÉTICO |
|--------------------|--------------------|----------------------|-----------------------|
| Compilación | Realidad | Cine documental | Realismo |
| Collage | Imagen | Cine de vanguardia | Modernismo |
| Apropiación | Simulacro | Video-clips | Posmodernismo |

Tabla 3: Subdivisión del *found footage* según Wees¹³⁴

De nuevo, como ocurre con el propio documental y sus múltiples derivaciones, la terminología juega un papel conflictivo en las diferentes denominaciones, y las definiciones para cada término intentan establecer algunos rasgos comunes que identifiquen a cada subgénero, forma o modalidad

¹³⁴ Fuente: Elaboración propia a partir de Weinrichter (2009: 18)

de forma autónoma. En el monográfico *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, sus autores se adentran en el territorio poco explorado que aparece en el cruce de caminos entre el *collage* y el documental y en el que sus editoras ofrecen esta amplia definición:

Proponemos considerar el *collage* documental como un procedimiento compositivo en el que el montaje (en la secuencia cinematográfica, pero también en el interior del plano) trasciende su dimensión puramente técnica de yuxtaposición de planos para alcanzar una dimensión estética en la que subyace una voluntad evidente de enfatizar la heterogeneidad de los materiales utilizados, de hacerlos entrar en conflicto, de establecer entre ellos una relación dialéctica introduciendo, para emplear las palabras de Didi-Huberman, 'una duda estable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado (Gómez Vaquero y García López, 2009: 25-26).

La relación entre el *collage* y el cine habría que entenderla pues dentro de la corriente del *found footage*, en especial en el terreno del cine de vanguardia. Si bien el *found footage*, en su concepción esencial, hace referencia al mundo del cine, el *collage* lo que intenta, precisamente, es liberar a la imagen de éste, para verla desde una nueva perspectiva y encontrar nuevos significados. En *Retour à la raison* (1923), Man Ray incorporaba materia orgánica al celuloide y lo exponía a la luz en busca de nuevas formas abstractas en un ejercicio de interactividad con lo real. Alain Resnais, bombardeaba al espectador en *Guernica* (1950) con un montaje vertiginoso de imágenes y sonidos que, si bien aludían a uno de los episodios más trágicos de la Guerra Civil Española, nos sumergían en el horror apocalíptico de una moderna barbarie humana (Berthier, 2009:83-84). O Alexander Kluge que con películas como *El poder de los sentimientos* (*Die Macht der Gefühle*, 1983), hacían entender el camino del *collage* hacia nuevas hibridaciones: ficción, documental, archivo, ópera y un sinfín de detalles, ideas y asociaciones sin ninguna dirección determinada aparentemente.

La diversidad de ejemplos clásicos del cine de metraje encontrado, y con ellas las del *collage*, abarcaría una filmografía lo suficientemente extensa como para desviarse en exceso del objeto de este estudio. Así que adentrándonos en

la heterodoxia del denominado postcine, con la aportación y posibilidades técnico-artísticas de la digitalización, la diversificación cada vez más compleja de los mestizajes entre géneros y, sobre todo, con la disposición de una audiencia cada vez más permisiva a entender el ensayo y la experimentación dentro de los parámetros de lo documental, el *found footage* encuentra hoy día una nueva vía de expansión y aceptación en los circuitos de exhibición del género.¹³⁵

De esta manera, encontramos juegos contemporáneos del *found footage* con la propia historia en películas como *Restos Humanos (Human Remains)*, Jay Rosenblatt, 1998) en la que el premiado documentalista norteamericano propone romper con la lectura literal de las imágenes de archivo en las que 5 dictadores como Hitler, Mao, Stalin, Mussolini y Franco son expuestos como objeto de análisis para profundizar en algunos aspectos psicológicos de sus hábitos, manías y ambiciones, en un ejercicio de desmitificación del cine de compilación. También encontramos películas de vanguardia con una estrecha relación con el cine de Hollywood como *Film quartet/polyframe* (Antoni Pinent, 2008) cuya disposición del material se rebela contra el concepto de fotograma como unidad mínima de tiempo, deconstruye la teoría del montaje métrico y se consolida como un experimento que va más allá del simple reciclaje de material fílmico.¹³⁶ O filmes que juegan con el remontaje de películas domésticas para relatar o descubrir historias del pasado como la multipremiada *Hundirse o nadar (Sink or Swim)*, Su Friedrich, 1990), en la que una joven adolescente, a través de 26

¹³⁵ En 2009, dentro del marco de la V Edición del Festival Punto de Vista, se programa el ciclo "La segunda vida de las imágenes. La apropiación en el cine documental y experimental", una retrospectiva que repasa algunas de las obras clásicas y contemporáneas más interesantes del *found footage*. Una propuesta casi inédita, no en el terreno del arte, pero sí en el ámbito cinematográfico.

¹³⁶ La utilización de metraje del cine Hollywood con otros documentos parece una constante en el *found footage*, normalmente empleado para la deconstrucción de diversas teorías cinematográficas. Encontramos algunos ejemplos clásicos como *A movie* (Bruce Conner, 1958) o *La verifica incerta* (Gianfranco Baruchelo y Alberto Griffi, 1964), o ya en los 90 algunos cortometrajes como el austríaco *Pièce Touchée* (Martin Arnold, 1989) o el alemán *Home Stories* (Matthias Müller y Dirk Schaeffer, 1990), entre muchos otros.

relatos cortos, describe con emoción sus recuerdos de la infancia y la distante relación con su padre; o *Y en Vyborg (Hetket Jokta Jäiväy*, Pia Andell, 2006) en la que en 1938 una joven pareja de arquitectos ve truncada su idílica relación por un ataque soviético a Finlandia que les deparará diferentes destinos. Las grabaciones registradas con su cámara de 8mm durante más de una década servirán para relatar esta dramática historia.

La técnica de apropiación de material ajeno para una nueva construcción argumental se desmarca pues como una de las tendencias más interesantes del panorama documental actual. Por poner un nuevo ejemplo, la aclamadísima cinta de Werner Herzog, *Grizzly Man* (2005), se basa en vídeos caseros grabados en primera persona por Timothy Treadwell, un ecologista aficionado que grabó y convivió con los osos pardos de Alaska durante más de diez años. Herzog se sirve de este *film-diary* (diario filmado) para construir su propio documental. Interviene en el material de archivo y extrae de él un discurso personalizado, no sólo a la relación del personaje con la propia naturaleza y el mundo de los osos sino, ante todo, de la relación interna de este perturbado y extravagante personaje con su vida desequilibrada y con su propio estado de locura.

El filme familiar, precisamente, puede presumir hoy de gozar de un gran reconocimiento público como documento. El calificativo de *amateur* ya no es una excusa para convertir a esa filmación en algo inservible pese a su supuesta falta de rigor estético y/o técnico. Lo documental, el valor que adquiere en ocasiones como imagen histórica por su inmediatez, espontaneidad u oportunismo se antepone a su validez estética. Informativos, reportajes televisivos o documentales se sirven de este tipo de registros para apoyarse en sus palabras cuando retratan a personajes populares, hechos históricos, etc., llegando incluso a ser, en muchas ocasiones, en el punto de partida de un texto documental o ser la base con la que se construye toda la historia.

Volviendo al ejemplo de *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) vemos como la familia, aficionada a las filmaciones caseras, es la propia máquina capturadora de su propia realidad: momentos de veladas hogareñas,

discusiones de crisis familiar tras el arresto del padre, monólogos o pseudoentrevistas familiares, grabaciones tensas previas al juicio, etc. La recopilación y ordenación de estas grabaciones caseras son la base fundamental de los momentos álgidos de este premiado documental.

Sea como sea, todas estas formas en las que el *found footage* se manifiesta a través de la apropiación de material ya registrado, renegando del proceso de ejecución de rodaje para una completa reconstrucción en la sala de edición, conlleva necesariamente a la incursión de un componente ensayístico que nos introduce directamente al siguiente apartado para hablar del filme de ensayo, categoría que trataremos de manera más exhaustiva en el próximo capítulo para adentrarnos en las diferentes subjetividades que se originan a través de esta modalidad.

4.2. El filme ensayo y el documental experimental

Dentro del panorama heterodoxo del documental contemporáneo, el filme ensayo podría situarse como una nueva anomalía que dificulta aún más, si cabe, las fronteras inestables que trazan el documental. De la convergencia entre los tres grandes patrones cinematográficos, esto es, la ficción, el documental y el cine de vanguardia o experimental, surge el filme de ensayo. Pese a servirse de las tres de una forma a-genérica, el cine de ensayo parece mantener un nexo de relación permanente con la realidad: “el ensayo cinematográfico (o no) nunca ha llegado a prescindir por completo de la historia y a menudo la historia ha sido para él más que un tema, para convertirse en una relación compleja con respecto a la historicidad del hecho fílmico, sin dejar de reafirmar la no-identidad del arte y la realidad” (Liandrat-Guigues, 2007: 105).

Se pasa pues de la representación del mundo histórico a la reflexión sobre el mismo, redirigiendo a las imágenes hacia el imaginario perceptivo más allá de su valor documental o archivístico: “Al reflexionar el cineasta con las imágenes establece con éstas una relación que equivale a una doble articulación de las mismas que hace que, en ese proceso, todas ellas, las filmadas por el

propio cineasta y las extraídas del archivo, se presenten como documentos del imaginario y, por lo tanto, se conviertan en materiales básicos para el proceso reflexivo” (Català y Cerdán, 2007: 21).

Se podría considerar que esta tendencia cinematográfica no obedece a ninguna regla o convención genérica, sino que reinventa una y otra vez su propia forma, sintiéndose libre para pensar sobre la realidad y plasmarla en forma de reconstrucción subjetiva. A través del filme ensayo se da pie a una reflexión “poética” donde las imágenes y sonidos se insinúan con los hechos, donde el autor trabaja con los objetos filmados o recuperados desde la propia subjetividad y donde se cuestiona repetidamente la dificultad de construir un discurso afín con lo real (o, simplemente, de construir una película). Precisamente de esta última variante se extrae el nombre de documental experimental, un tipo de filme donde “se llama la atención sobre los protocolos de negociación con el sujeto, la posición del documentalista ante su material, el pacto de veracidad que se establece con el espectador” (Weinrichter, 2010:13).

Ya en la década de 1920 Jean Vigo introducía el concepto de *point du veu* (punto de vista) que abogaba por el enfoque subjetivo del documentalista. Por aquél entonces, el cine experimental no se separaba del cine documental, y ambos eran conjuntamente proyectados en los cineclubes y salas alternativas a las redes comerciales de distribución. El trabajo formal de Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929) era un trazado eminentemente experimental, sin embargo, nadie dudaba de que narraba la evolución de un día en la vida de San Petersburgo y que, por lo tanto, se englobaba dentro de lo documental. Con la llegada del sonoro, el cine de vanguardia se diluye, el documental traza su propio camino intentando no crear formalismos con la imagen y el cine experimental, de mientras, sigue en su labor de trabajar con parámetros abstractos. Con la consolidación estructural del documental a partir de los patrones dogmáticos del *direct-cinema*, lo experimental y lo documental no se reencontrarán hasta las décadas de 1970 y 1980, gracias, entre otras cosas, a la recuperación del cine de metraje encontrado. Hay un camino de vuelta al cine experimental, preocupado por la

ideología de la imagen y de la representación del mundo desde un punto de vista subjetivo. La mezcla entre lo documental y lo experimental, como ya anunciaba Vigo en la década de 1920, vuelve de la mano de directores como Jonas Mekas (*Reminiscences of a Journey to Lituania*, 1972), Harun Farocki (*Entre dos guerras/Zwischen zwei Kriegen*, 1978), Jean-Luc Godard (*Lettre à Freddy Buache*, 1982), Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983) o Su Friedrich (*Sink or Swim*, 1990).

Uno de los problemas del cine de ensayo viene marcado, en primer lugar, por la dificultad de encasillarlo dentro de una modalidad o género predeterminado. Y es que si por algo se ha caracterizado lo experimental es, precisamente, por su afán de separarse de cualquier forma genérica. Los autores anteriormente mencionados no siempre han tenido una aceptación por parte de la institución documental que rehúye de los desvíos que se imponen a los cánones clásicos del género. Pero la noción amplia del cine de no ficción ha permitido encajar las formas ensayísticas dentro de la categoría documental y así lo han demostrado algunos esquemas de programación de festivales y ciclos especializados en el género (a menudo son ellos los marcan tendencias e incluso denominaciones), así como la aportación teórica de autores como Stella Bruzzi, Catherine Rusell o Antonio Weinrichter, entre otros, en favor de la expansión del documental hacia nuevos territorios.¹³⁷

¹³⁷ En 2000, en el Centre Pompidou de París se programa el ciclo *Le film-essai: identification d'un genre*, en donde se proyectaron títulos de Resnais, Marker, H. Jennings, Rossellini, Buñuel, Godard, Cavalier y la pareja Gianikian y Ricci Lucchi. El ciclo se acompañó de un folleto homónimo de veinte páginas con brevísimos textos de Patrick Leboutte y Alain Bergala. En 2002, se lleva a cabo el evento *Stuff It* bajo el patrocinio del Institut für Theorie der Kunst und Gestaltung y el Migros Museum de Zurich, sobre el énfasis del video-ensayo con artistas como Johan Grimonprez, Rea Tajiri, Walid Ra'ad, Birgit Hein, etc. La publicación de acompañamiento, *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, incluía textos de Christa Blümlinger, Hito Steyerl, Paul Willemen y Jörg Huber, entre otros, que abordan cuestiones teóricas sobre el desarrollo reciente del ensayismo en la era audiovisual. En 2005, el festival de cortometrajes Côté Court de Pantin dedica una amplia retrospectiva bajo el título *Le essai filmé*. Con un total de 80 títulos se incluyen cineastas y videoartistas como Pasolini, Godard, Marker,

El *film-essay* se consolida como una culminación del cine documental, una práctica que no sólo es capaz de contar historias sino de reflexionar sobre las propias imágenes. Y hacerlo desde la libertad, desde lo personal, sin renglones formales, sin presiones mercantilistas, con autonomía para romper con las convenciones genéricas de la ficción o las clásicas del documental, para recrearse en el estilo, generar conocimiento y reflexionar sobre el mundo histórico a través de la imagen, la memoria o la imaginación.

Inseparable de su condición híbrida, su práctica coge una fuerte envergadura a partir del uso del vídeo, y con ella la práctica del videoarte, señalando una nueva confluencia entre el cine de lo real y la institución artística. Cine de autor, videoarte, documental de creación, cine experimental, se presentan como estilos colindantes que transitan por los bordes de las mismas fronteras del cine de ensayo. Un cine que no puede establecer un modelo genérico y que “no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución [...] Es una película ‘libre’ en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella”, son palabras de Alain Bergala que concluye con que “el *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien” (Bergala, 2000, citado por Weinrichter, 2004: 89).

El cine de ensayo potencia el valor de la imagen sin crear necesariamente una continuidad espacio-temporal y causal sino más bien una secuencialidad discursiva. La imagen ya no es sólo lo que representa que es sino que alcanza una nueva dimensión al extraerla de su propia naturaleza para encuadrarla en una nueva mirada. De ahí la necesidad, a veces, de trabajar con material ajeno o

Pollet, Moullet, Garrel, Ioseliani, Depardon, Van der Keuken, J. Mekas, Varda, Man Ray, Vigo, Straub, Duras, Brakhage, Genet, Mitry, Rouch o Kawase.

de trabajar con las propias imágenes como si lo fueran, al igual que hace Jonas Mekas o Chris Marker. En *Sans Soleil* (1982), con el pseudónimo de Sandor Krasna y bajo la apariencia de un diario filmado, Marker “no refleja la sensación instantánea de quien ha recogido dicho material sino que recoge un proceso de pensamiento. Las ideas sobre un hipotético filme que se ha de construir sobre el material filmado” (Aguilar, 2006 [en línea]).

Lo que parece necesario en el documental experimental es la introducción de una voz que piensa en primera persona, lo que supone una nueva enunciación respecto al documental tradicional, supeditado a la yuxtaposición de imágenes que sirven de soporte al discurso verbal de un narrador omnisciente aparentemente neutral. El ensayo requiere, pues, la participación activa del autor tanto como la del sujeto. León Siminiani en *Zoom* (2005), y más tarde en *Límites 1ª persona* (2009), a partir de unas imágenes domésticas grabadas por él mismo en un *tour* por el desierto acompañado de su exnovia, nos cuenta en primera persona la verdad oculta de lo que se esconde tras esas simples imágenes, en una especie de juego entre la fabulación personal, el lenguaje sígnico y el proceso cinematográfico. Pero no siempre la voz del “yo” tiene que ser literal para imponer la mirada subjetiva. La heterodoxa filmografía de María Cañas con obras como *El amor es el demonio* (2007), *Kiss the Fire* (2007), *El Coro del alma negra* (2007) o *Kiss the Murder* (2008) constituyen una serie de ensayos fílmicos donde las emociones de la autora confluyen con la visualización manipulada de material de archivo, o lo que Josep Maria Català denomina como “documentales melodramáticos”, “puesto que realizan una exploración de la memoria emocional tanto pública y privada, es decir un tipo de memoria que aglutina ambos valores y extrae de esa combinación unas novedosas visualidades. [...] los documentales melodramáticos de Cañas nos presentan una radiografía de la realidad pasada y presente” (Català, 2009: 315).

No cabe duda que la utilización del vídeo digital ha ayudado a formalizar algunas de las propuestas artísticas, ocasión aprovechada por los videoensayistas para desarrollar la cualidad del ensayo a través de diferentes espacios y prácticas culturales. Los medios y sistemas derivados de los cambios

tecnológicos en el mundo de la ha contribuido de manera clave a la aparición de nuevas prácticas artísticas y al establecimiento de nuevas propuestas y lecturas para el público. El arte electrónico, el videoarte, la videocreación están creando un nuevo territorio cuyas fronteras se mueven entre la institución documental y la artística, y cuyas denominaciones o categorizaciones a menudo son discutidas y discutibles, pero que a todas ellas se les reconoce un elemento ensayístico evidente.

El catálogo de obras ensayísticas y de autores contemporáneos que optan por el ensayo es muy extenso y de lo más variado. Pero su escasa formalización en la distribución y archivo no ha contribuido precisamente a una clara normalización de esta práctica ni tampoco a un entendimiento justo del 'género' por parte del espectador.¹³⁸ Pese a ese estado de 'marginalización', nos encontramos con la aportación de autores de reconocido prestigio como Isaki Lacuesta con propuestas como *Nummulitis* (2002-2004) donde diversas escenas de una procesión, de una película televisada y de unos amigos en un bar parecen confundirse en un mismo extraño espacio temporal. Un simulacro de continuidad narrativa en la que el blanco y negro hace de elemento cohesionador. O Marcelo Expósito, cuyas obras en los últimos años se han proyectado y discutido en festivales, muestras, conferencias, exposiciones y encuentros de medio mundo. Con *El Año en que el Futuro Acabó (Comenzó)* (2007), una de sus piezas más representativas, juega a (des)hacer la historia con un camino inverso que va desde primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936, tratando de

¹³⁸ En marzo de 2007 nace Hamaca Media and Videoart Distribution from Spain, primera distribuidora especializada en producciones independientes de videoarte, artes electrónicas y cine experimental en el estado español. Hamaca, iniciativa de AAVC (Associació d'artistes visuals de Catalunya) y dirigida por YProductions, es una plataforma que facilita la presencia de las producciones videográficas actuales e históricas en las programaciones nacionales e internacionales especializadas. La distribuidora abre mercado en este terreno a profesionales independientes, instituciones (museos, centros de arte, festivales, etc.), televisiones, mediatecas, bibliotecas y universidades. Más detalles en su página web <http://www.hamacaonline.net/>

cuestionar si se podían haber evitado los hechos y si somos capaces de aprender de los errores pasados.

En esta lista seleccionada también destacamos la aportación de autores como Andrés Duque que, tras su nominación a los Goya con el documental *Ivan Z* (2004), comienza una serie de obras videográficas de difícil adscripción genérica como *La Constelación Bartleby* (2007), una pieza en la que una narración ficcional convive con el registro directo y la puesta en situación para realizar un singular acercamiento a la ciencia ficción a partir de autores como Herman Melville, Ray Bradbury o François Truffaut. O su más reciente y laureado largometraje *Color perro que huye* (2011), una obra que, en palabras del crítico Alejandro G. Calvo, “a la vez que transgrede todos los formatos conocidos, sienta las pautas de un cine futuro cuyas principales armas son el riesgo pasional (casi suicida), la inteligencia estética (a la hora de captar emociones en imágenes y viceversa) y el poder sadiano de la mirada (una reformulación que arrancarían Dziga-Vertov hasta llegar a Chris Marker). Una apología de la libertad creativa de la que todos -cineastas, críticos, espectadores- deberíamos aprender. Destacamos también la figura de Lluís Escartín que tras trabajar, por accidente, junto a Jonas Mekas, decide cambiar la cámara de fotos por una cámara de vídeo para narrar poéticamente sus viajes por desiertos, selvas y otros lugares desolados. *Mohave Cruising* (2000) *Texas Sunrise* (2002) o *Terra Incognita* (2005), son tres recorridos por tierras norteamericanas, en los que el autor, armado con su cámara digital, no sólo invita al desplazamiento físico sino que, en un sentido más profundo, permite reflexionar sobre la situación en el mundo. O su comprometido *Amanar Tamasheq* (2011), en el que denuncia la represión de la comunidad Tuareg masacrado por el ejército de su país. La experimentación recae en la exposición de unos subtítulos que dan voz a toda una comunidad, en la música de celebración autóctona ante el paisaje desolador, en los apuntes fílmicos como un diario de viaje o en la poesía de Lakdasa Wikkramasinha, en un ejercicio de autocrítica del propio filme.

La biografía de Escartín, como la de muchos otros ensayistas, podría rendir cuentas al sentimiento de un artista inquieto, curioso por descubrir lugares, personas y, lo que es más importante, a él mismo. Los temas sociales conviven con una nueva dimensión de la subjetividad, donde lo íntimo, lo personal, lo que en un momento dado pertenece a la esfera de lo privado, se hace público y renacen deslumbrantemente formas ensayísticas como la autobiografía, el autorretrato o el diario filmado, variantes que trataremos de forma más extensa en el próximo capítulo desde la perspectiva de esa nueva intromisión subjetiva en el documental contemporáneo.

5. Entornos periféricos del cine de lo real

Como hemos visto en este capítulo, las sinergias del documental con la digitalización, la ficción y la televisión han participado de manera irreversible a la expansión del documental hacia una multiplicidad de formas, modalidades y subgéneros. Al mismo tiempo, el documental, en las últimas dos décadas, ha despertado notablemente el interés de académicos, profesionales y público en general. Todo esto ha generado, sin duda, un crecimiento en lo que podríamos denominar la “industria” del documental y por la que diferentes instituciones parecen querer sumarse a la corriente. Nos referimos, por ejemplo, al acercamiento de la institución artística y museística hacia algunos esquemas documentales: “el enfoque de los (vídeo) artistas suele alejarse de la práctica de los documentalistas, pero influye sobre ella cuando no es distinguible de la misma” (Weinrichter, 2010:13).

Como anticipábamos en el apartado anterior, la accesibilidad y flexibilidad que ofrece el vídeo digital en todos sus procesos de registro y edición ha monopolizado prácticamente en su totalidad la producción documental, la experimental y la del ensayo, generando no sólo un cambio de soporte en el registro y difusión en celuloide sino una nueva influencia en la tradición audiovisual museística. El audiovisual, gracias al vídeo, permite a artistas de diferentes disciplinas utilizar con cierta autonomía la cámara como una

herramienta de escritura y expresión. Esto ha favorecido, sin duda, al desarrollo de múltiples (video) ensayos y la aceptación cada vez más recurrida del audiovisual en museos, exposiciones y otros espacios culturales.

5.1. El documentalismo o del documental museístico

A partir de los años ochenta y noventa, emergen nuevas disciplinas artísticas cuyas inquietudes se centran en la necesidad de crear imágenes-documento que rebasen los formatos clásicos de la narrativa documental. Esto es el nuevo interés de la institución artística por el material generado por videoartistas, ensayistas, cineastas (de ficción o documentalistas) y por la generación con acceso a lo digital, y lo que la videoartista y teórica Hito Steyerl presenta con el nombre de “documentalismo”. La propia Steyerl lo describe de la siguiente manera:

Surgió un área de superposición entre el videoarte, el cine, el reportaje, el ensayo fotográfico y otras formas, en la que diversos géneros y formatos ya existentes interseccionan y cambian constantemente sus recursos estilísticos, tomando la forma de obras audiovisuales, cinematográficas, de vídeo e instalaciones. Obras didácticas y realistas se alternan con producciones documentales reflexivas, con dispositivos visuales que reflexionan sobre la organización de documentos y organizan las subjetividades así generadas (Steyerl, 2011: 243).

De esta manera, las estrategias documentales entran en el ámbito artístico cumpliendo diferentes funciones. En primer lugar, y el que parece más elocuente con el documental tradicional, es aquella obra que se utiliza como prueba de autenticidad, que ilustra la relevancia social de la propia obra y que, por lo tanto, tiene un carácter didáctico y educativo, aunque no por ello prescinda de un halo personal e íntimo. Anexa a la oceánica obra *Sunflower Seeds* del artista chino Ai Weiwei, expuesta en la inmensa Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, se proyecta el corto documental *Ai Weiwei: Sunflower Seeds* (Kate

Vogel, 2011), una producción de Tate Media que sirve de documento, no imprescindible, pero sí complementariamente importante, para entender la magnitud de la obra en todos sus procesos de concepción, elaboración y puesta en escena. Contigua a la sala de visionado, el autor junto con la organización crearon el espacio *TateShots: Ai Weiwei one-to-one*, en el que se ofrecía la posibilidad al espectador de grabar un vídeo para preguntar al autor directamente alguna cuestión relacionada con la obra, o bien, responder a otras cuantas planteadas por los diferentes usuarios. Una composición audiovisual interactiva cuyo objetivo no sólo se encuentra en el acercamiento personalizado del autor hacia el espectador sino que contribuye a la democratización de la opinión pública respecto a la obra.

Pero la práctica del videoarte, ejecutada por los propios artistas, conlleva en sí misma un elemento reflexivo y experimental inherente del lugar donde se exhibe, por lo que va más allá del carácter divulgativo y realista del “documental plano”. La propia Hito Steyerl en filmes como *November* (2004), convierte la narración documental en un ensayo personal, intimista y experimental, donde combina filmaciones propias de su etapa juvenil con metraje ajeno de películas de ficción y documental en un complejo discurso sobre la memoria, la amistad y la política. O Harun Farocki, cuya obra documental parece desbordar el campo de la teoría cinematográfica para proponer una reflexión más amplia acerca del estatuto de la imagen en la sociedad actual. En *Respite* (2007), un filme de apropiación de las imágenes tomadas por Rudolph Breslauer, bajo instrucción nazi, en el campo de concentración judío de Westerbork en 1944, Harocki desafía los diferentes procedimientos y técnicas aceptadas para producir y determinar la Verdad, y propone reflexionar sobre lo que realmente se esconde detrás de las imágenes.¹³⁹ Así, rompe con técnicas documentales propias de la

¹³⁹ Esta cuestión hace referencia al término aplicado por Michel Foucault conocido como “política de la verdad”, que designa un orden social de la verdad a través de la organización y producción de los hechos históricos vinculados a relaciones de poder y conocimiento específicos. Dicho de otra manera, alude a los procedimientos y técnicas socialmente aceptados como productores de verdad, tales como declaraciones de testigos, bustos parlantes, integración de documentos históricos, voz narrativa omnisciente, etc. (Foucault, 1999).

divulgación histórica como la voz en *off*, entrevistas a especialistas, testigos, archivos históricos, etc., para hacer un uso de ese archivo “marginado”, aparentemente corporativo, y pensar sobre quién lo ha filmado, con qué intenciones o en qué circunstancias. Varias imágenes se repiten una y otra vez en el filme y, más allá de la atracción estética del autor por esta técnica, parece evidente que lo que se exige al público es una constante relectura sobre lo que está viendo.

Todas estas inquietudes son algunos de los planteamientos que propone el documental en la esfera del arte, pero más allá de las propuestas monocanales o de recepción tradicional en pantalla única, el espacio de la galería museística explora una nueva dimensión espacial para la representación de lo real a través del audiovisual: pantallas múltiples, monitorización, hipertextualidad, interactividad, o las múltiples combinaciones que ofrece el denominado *screen art*. En 2011, el MoMA propone la exposición individual *Harun Farocki: Images of War (At a Distance)* con la adquisición de 36 obras del autor en la que destacaba *Serious Games I-IV* (2010), obra que habla de las “terapias de inmersión” que aplica el gobierno americano a sus soldados cuando vuelven de guerras como las de Irak o Afganistán, en la aplicación de escenas animadas que recrean algunas de las escenas bélicas ocurridas, como si de un videojuego se tratara, para revivir sus experiencias y encender sus recuerdos desde el presente. Cuatro instalaciones yuxtaponen imágenes de prácticas militares en tiempo real con programas virtuales de ejercicios, preguntándose la relación entre la tecnología, la violencia, la política y, sobre todo, los verdaderos efectos de la guerra en el ser humano.

El filme *Zidane, un retrato del Siglo XXI (Zidane, un portrait du 21e siècle*, Douglas Gordon y Philippe Parreno, 2006) es un retrato del ya retirado futbolista Zinedine Zidane, seguido en tiempo real por 17 cámaras Súper 35 mm y HD dispuestas alrededor del estadio Santiago Bernabeu y operadas por grandes especialistas.¹⁴⁰ El resultado es una experiencia visual en la que no sólo se

aprecian todos los detalles fisonómicos del jugador, sino que invita a leer los pensamientos del astro francés a través de sus gestos, miradas y reacciones. Pese a la acotación que limita la visión de un único sujeto en un juego eminentemente colectivo como es el fútbol, el filme juega con algunas de las convenciones dramáticas de la ficción y del documental, como el uso decorativo de la música, el texto en *off* del propio jugador grabado en un entorno descontextualizado, el uso de la imagen de archivo, y una más que sospechosa disposición del jugador por contribuir a un desenlace propio de un final narrativo de ficción. Pero más allá de su concepción de obra como documental experimental de lectura monocanal, Gordon y Parreno crearon una instalación artística específica para los centros museográficos donde iba a reproducirse, consistente en dos pantallas enfrentadas en las que en una se mostraba el filme completo y en la otra se presentaba la grabación íntegra recogida por una de las diecisiete cámaras que se instalaron en el estadio. Escogieron un único museo por país y cada institución adquiriría una pieza exclusiva que complementaba al filme principal.¹⁴¹

Así que la concepción de una obra fílmica dentro del contexto museístico puede ser variable según la disposición de los elementos y, por lo tanto, puede convertirse en una obra de arte cambiante o en múltiples obras de arte al mismo

¹⁴⁰ Aunque el experimento es tildado por muchas organizaciones y críticos de insólito, la película es una clara alusión técnica y conceptual al filme de Hellmuth Costard, *Soccer as never before* (*Fußball wie noch nie*, 1971), en el que, en esta ocasión, el jugador seguido era la estrella irlandesa del Manchester United George Best y, aunque la disposición técnica quedaba algo más reducida que la actual (unas 7 cámaras de 16mm) el resultado estético y textual ofrece claras similitudes.

¹⁴¹ En España, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) aceptó la original propuesta y la instalación forma ya parte de su colección, del mismo modo que es propiedad de otras instituciones como la Fundación Beyeler (Suiza) o el Musée d'Art Moderne de la Ville de París (Francia). Además, posteriormente han adquirido la película el museo Guggenheim de Nueva York, mientras que el Museum of Modern Art (MoMA), ha comprado todo el material íntegro del filme, incluyendo los fragmentos desechados por el montaje, para sus archivos cinematográficos.

tiempo. Es el caso, por poner un nuevo ejemplo, de *LoopLoop* (Patrick Bergeron, 2008), una pieza que parte de una secuencia grabada por el autor del paisaje urbano de la ciudad de Hanoi, Vietnam, desde un tren en marcha. Al tratamiento panorámico y cropado de las imágenes se le suman el uso de animaciones, sonidos combados, ajustes temporales y sutiles transiciones en una reproducción en bucle que facilita la comprensión y asimilación de todos los detalles. Ganadora del Premio a la Innovación en Sheffield Doc/Fest 2009 (por lo que entendemos que es evaluada como documental), esta obra se concibe también como una videoinstalación que ofrece diferentes alternativas en su disposición. A parte de la proyección en monitor o pantalla en solitario, el vídeo se puede exhibir acompañado de diferentes grabados que pueden establecerse físicamente en la misma sala o a través de proyección.

Por otro lado, existen aquellas documentaciones artísticas a través de las cuales se muestran *performances* o intervenciones que ilustran ciertos efectos en el campo social. Es lo que Steyerl entiende como una función o tarea “bipolítica”. Entre sus posibles autores destacan los trabajos del artista español Santiago Serra. Sobre el espacio galerístico presenta *performances* como *Línea de 250 centímetros tatuada sobre 6 personas remuneradas* (1999) o *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel* (2002), en las que actores sociales o, como el propio Serra expresa, trabajadores remunerados forman parte inherente de la obra en tiempo real. Paralelamente, la representación es registrada para conformar un “estilo de documental plano”, descontextualizado de los objetos auténticos, cuyas “muestras hiperrealistas y naturalistas de las denominadas ‘personas preocupadas’ representan una forma drástica de exhibicionismo voyeurístico de la miseria” (Steyerl, 2011: 244-245). Al introducir temas como la remuneración y el castigo, la explotación capitalista y el arte, cuestiona la relación de este último con el mundo real.

El discurso sobre la verdad, la realidad y la ética que parecía obsoleto en los estudios teóricos de las últimas décadas parece resurgir de nuevo con la emergencia de esta diversidad de obras documentales en el espacio artístico. De nuevo, el ensayo, el documental, lo experimental, el videoarte, la

performance o cualquiera de estas variantes que se nutren de lo real en su engranaje formal se funden y confunden en el momento de su adscripción a una institución genérica, pero no hacen sino expandir la noción global de la no ficción hacia el terreno de la transversalidad y multidisciplinareidad artística.

5.2. Impulsión del documental en Festivales y Mercados especializados

Como ya hemos anunciado anteriormente, la consolidación de la industria documental no hubiera sido posible sin la televisión que, desde su nacimiento, se convirtió en el principal medio de difusión del género, tanto en relación a la producción propia como ajena. Hoy día, es cierto que, gracias a su oferta multiplataforma y a la creación de canales temáticos digitales, la pequeña pantalla está acogiendo a un mayor y más variado tipo de documentales.¹⁴² Pero la proliferación del género, ya sea por sus múltiples hibridaciones con otros géneros, su libertad formal (también longitudinal) y discursiva o por la forma en que es concebido para ser difundido en un entorno concreto y para una audiencia determinada, el documental contemporáneo no siempre tiene cabida en los circuitos de explotación tradicionales como la televisión o las salas de cine comerciales.

Aunque la evolución de los estrenos cinematográficos de filmes documentales en España muestra una tendencia ascendente desde la década de 1990, el porcentaje de documentales estrenados en salas comerciales en relación a los estrenos de ficción sigue siendo muy pobre, al igual que las

¹⁴² También es cierto que algunos segundos canales públicos de las televisiones generalistas están admitiendo algunas obras documentales que difieren de las fórmulas convencionales dentro de algunos espacios de programación concretos. En el caso de la Televisió de Catalunya, el programa *El Documental*, aborda este género desde una perspectiva muy amplia, tanto desde el punto de vista de los contenidos como de las formas. Hay que anotar que la selección de los documentales por parte del equipo del programa combina producciones propias y ajenas, con una perspectiva muy internacional. Aún así, en determinadas ocasiones, se ven obligados a emitir una versión reducida de la original debido a limitaciones temporales.

recaudaciones de taquilla. En este sentido, los festivales y otros canales de explotación periféricos, se han convertido en una nueva manera de distribuir y consumir documentales.

Los principales festivales internacionales dedicados al género documental son, para muchos directores y producciones independientes, los únicos medios de difusión posibles de sus obras, sirviéndoles en ocasiones de escaparate para un nuevo público, los medios de comunicación, sistemas de financiación y posibles nuevas salidas comerciales. No cabe duda que los festivales participan de manera clave en el desarrollo del género, gracias sobre todo a actividades paralelas tales como recuperaciones y retrospectivas de autores clásicos y contemporáneos, eventos con invitados especiales, cursos y clases magistrales, proyectos iniciáticos y experimentales o puntos de encuentro entre profesionales del sector para la reflexión teórica o explotación comercial, entre otras.

Pero el auge del cine documental no sólo ha propiciado la aparición de un gran número de festivales especializados en el género sino que, a nivel internacional, se produce el caso de que festivales de reconocido prestigio como el Festival de Sundance, consolidado como la meca del cine independiente, o el Festival de Cine de Berlín, por poner sólo algunos ejemplos, incluyen una sección competitiva para la presentación de largometrajes documentales, otorgando al género una repercusión mediática y una proyección internacional importantes.

Dentro del marco europeo, festivales como el Cinéma du Réel, celebrado en París ininterrumpidamente desde 1978 o el IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam), con una programación de más de 200 filmes y una media de 120.000 asistentes, sirven de referencia mundial tanto para delimitar las tendencias actuales del documental contemporáneo como para reunir a profesionales del sector y público especializado dentro de un mismo marco cultural. En Reino Unido, el Sheffield Doc/Fest se está consolidando, desde 2004, como uno de los eventos más importantes del sector, promoviendo el documental tanto en su comercialización y desarrollo como en su aprendizaje e investigación a través diferentes actividades docentes y divulgativas. En relación

al mercado del documental, el Docs for sale de Amsterdam, el MIPDIC, en Cannes, y el Sunny Side of the Doc, en Marsella, se consolidan como los mercados europeos más importantes con especificidad en el sector documental.

En España, festivales especializados en documental como el Documenta Madrid (Festival Internacional de Documentales de Madrid), con una media de 14.000 espectadores en las últimas ediciones, se ha convertido en el festival madrileño con mayor asistencia de espectadores de la ciudad. Otros, como el Festival Punto de Vista (Festival Internacional de Documentales de Navarra), Play-Doc o el pionero Docúpolis (Festival Internacional Documental de Barcelona) hacen una clara apuesta por la proyección de documentales de carácter cinematográfico (o de creación, autor o como suele entenderse) donde, a grandes rasgos, la intención es desarrollar, potenciar, y difundir este sector para reflejar abiertamente las diferentes realidades sociales, culturales, económicas, artísticas o medioambientales.¹⁴³

Por su lado, el Docs Barcelona, inaugurado en 2007, nace con la intención de ser un espacio de proyección de documentales de reconocido prestigio internacional al mismo tiempo que intenta promover la industria del documental a través de los *pitching forums* o espacios de encuentro entre documentalistas, productores y programadores especializados. En 2011, Docs Barcelona abre sus puertas a diferentes secciones competitivas. En este sentido, por lo que se refiere a mercados de documental en España, Mercadoc, enmarcado en el Festival de Cine de Málaga, y Medimed, en su ya duodécima edición, se han consolidado como espacios de negocio a medida con las necesidades de los productores para la compra, venta y coproducciones de proyectos documentales a escala internacional.

La evolución de los festivales de documentales españoles, gracias a su aumento constante de los documentales participantes y de la asistencia de

¹⁴³ En 2010, y después de 9 años de programación ininterrumpida del festival, Docúpolis - Festival Internacional de Documentales de Barcelona, deja de realizarse en la ciudad condal debido a “la crisis y la falta de voluntad institucional”, según palabras de su director, Hugo Salinas, y el equipo Docúpolis.

| Festival | Ediciones | Participación | Audiencias | Premios |
|-------------------------|----------------------------------|---|--|---|
| PUNTO DE VISTA | 1ª Edición: 2005 Ediciones: 7 | <u>Docs Presentados:</u> 804 (Ed. 2008) 603 (Ed. 2009) <u>Docs Seleccionados:</u> 25 (En 2008, 14 largometrajes y 11 cortometrajes) <u>Países Participantes:</u> 70 (En 2008, 22% producciones españolas) | <u>Docs Proyectados:</u> 98 (Ed. 2008, con proyecciones paralelas) <u>Público:</u> 3.746 (Ed. 2008) 4.353 (Ed. 2009) 5.236 (Ed. 2010) 6.106 (Ed. 2011) | 25.000 € |
| DOCUMENTA MADRID | 1ª Edición: 2005 Ediciones: 7 | <u>Docs Presentados:</u> 321 (Ed. 2008) 999 (Ed. 2009) <u>Docs Seleccionados:</u> 64 (En 2005, 16 largometrajes, 32 cortometrajes, 10 seriados y 8 extras) 105 (Ed. 2008) <u>Países Participantes:</u> 38 (En 2008, para la sección oficial) | <u>Docs Proyectados:</u> 300 aprox. (Ed. 2008, con proyecciones paralelas) <u>Público:</u> 7.730 (Ed. 2005) 12.714 (Ed. 2008) | 73.000 € <u>Otros Premios:</u> Software |
| DOCS BARCELONA | 1ª Edición: 2007 Ediciones: 5 | <u>Docs Presentados:</u> 143 (Ed. 2007) 144 (Ed. 2008 – 38 producciones españolas) <u>Docs Seleccionados:</u> 24 (Eds. 2007 y 2008) <u>Países Participantes:</u> 30 (Eds. 2007 y 2008) | <u>Docs Proyectados:</u> 25 aprox. (Ed. 2008) <u>Público:</u> 4.261 (Ed. 2007) 4.500 (Ed. 2008) | Festival no competitivo Mercado: Pitching Forum (40% obtienen financiación) |
| DOCÚPOLIS | 1ª Edición: 2001 Ediciones: 9 | <u>Docs Presentados:</u> 330 (Ed. 2001) 1200 (Ed. 2008) <u>Docs Seleccionados:</u> 50 (Ed. 2008) | <u>Docs Proyectados:</u> 80 (Ed. 2008, con proyecciones paralelas) <u>Público:</u> 14.000 (Ed. 2008) | 6.000 € |
| PLAY-DOC | 1ª Edición: 2005 Ediciones: 7 | <u>Docs Presentados:</u> 513 (Ed. 2007) 608 (Ed. 2008) <u>Docs Seleccionados:</u> 18 (Ed. 2005) 28 (Ed. 2008) <u>Países Participantes:</u> 50 (Ed. 2005) 55 (Ed. 2007) | <u>Docs Proyectados:</u> 30 (Ed. 2008, con actividades paralelas) <u>Público:</u> 3.000 (Ed. 2005) 5.656 (Ed. 2008) | 9.000 € <u>Otros Premios:</u> Exhibición / Software |

Tabla 4: Evolución de los Festivales Internacionales de Documentales en España¹⁴⁴

¹⁴⁴ Fuente: Elaboración propia a partir de Mamblona

público, son un ejemplo representativo del crecimiento del género a nivel internacional. Desde las primeras ediciones se aprecia un incremento de participación de entre el 25-40%, triplicando en algunos casos el número de proyectos presentados en tan sólo cuatro años. Además, entre el 22-25% de los trabajos proyectados son de producción española lo que se convierte en una de las principales fuentes de difusión del documental nacional. Por otro lado, los datos de asistencia a estos festivales muestran el creciente interés del público por este género. En sus últimas ediciones se llega incluso a duplicar el número de espectadores respecto a las ediciones iniciales.

Fuera de las fronteras europeas, destaca el Hot Docs Canadian International Documentary Festival, como el festival y mercado más extenso de Norteamérica dedicado en exclusiva al cine documental, proporcionando diferentes actividades para su desarrollo empresarial, puntos de encuentro entre profesionales y otras iniciativas. De la alianza entre AFI y Discovery Channel nació en 2003 el festival Silver Docs, en Silver Spring, Maryland (EEUU) con una media de 27.000 espectadores anuales en el que destaca por el apoyo a la producción independiente y la difusión cultural del documental como forma artística única. En su ya décima edición, en Oriente, el Docudays (Beirut International Documentary Festival) sobresale principalmente por su gran proyección internacional y por el sustento al desarrollo industrial y cultural del documental. Del mismo modo, el Documentary Edge Festival (The Documentary New Zealand Trust) destaca por acercar al hemisferio sur una exclusiva selección de prestigiosos documentales internacionales a la vez que hacer de escaparate para las producciones documentales del continente.

La lista de ejemplos sobre festivales especializados en documental o secciones competitivas sobre el género podría extenderse notablemente y las razones aluden mayormente a la expansión del documental tanto en el número de producciones como a las formas en las que éste queda representado. Pero

otra de las razones también importantes por las que se ha establecido la creación y el desarrollo de festivales y otros circuitos alternativos de distribución es debido a las imposiciones técnicas que ejecuta la industria respecto a las salas comerciales de cine. Subvenciones como las que otorga el ICAA no especifican en qué soporte se tiene que rodar el documental, pero sí que especifica que la proyección tiene que ser en 35mm. Esto implica unos costes elevados en el presupuesto general, ya que aunque se registre en formato vídeo para reducir costos, el inflado a formato cine resulta todavía algo difícil de asimilar en términos económicos. Las proyecciones en cine obligan, además, a unas estrategias de marketing y publicidad para procurar una recaptación decente. Aún así, la inversión en estas estrategias puede resultar muy cara y en ningún caso garantiza el éxito de taquilla, especialmente si el filme pertenece al género documental.

Por tanto, existe un problema que deriva en la imposición de unas maneras de hacer que quizás quedan estancadas en el pasado y cierran unas puertas hacia el futuro. En este sentido, una de las principales ventajas de la mayoría de festivales dedicados al documental es que sus salas están dotadas de equipos de proyección digital por disco duro, sistemas de vídeo profesional o formatos domésticos como el DVD. Es entonces cuando el abanico de acogida a proyectos independientes de modesto presupuesto se reactiva generando en sí mismo un impulso del mercado documental a nivel mundial. O lo que es lo mismo, una recompensa para un público al cual se le ofrecen una serie de obras de gran interés que quizás nunca tenga la posibilidad de visionar en ningún otro medio. “Los festivales juegan un papel muy importante para la visibilidad y para la creación de estados de opinión”.¹⁴⁵

El término festival, en la mayoría de ocasiones, hace referencia a un concurso en el que ciertas películas compiten por un premio dentro de una o más categorías concretas. Si el premio al que se opta es en metálico, para el sector del documental se convierte, evidentemente, en una forma de recuperación de la inversión y en una ayuda financiera para la distribución de la

¹⁴⁵ Entrevista personal propia a Jordi Ambròs (02/04/08). Vid. Anexo p. 29

obra. Pese a eso, los documentales ganadores no tienen en absoluto garantizado su pase en salas comerciales, televisión o su edición en DVD. “Los festivales tienen un recorrido muy interesante en cuanto a prestigio, a visibilidad y a los debates que se generan a partir de las películas que se hacen. Pero no tiene prácticamente ninguna contrapartida económica, a no ser que ganes el premio en metálico, que muchas veces no ocurre así”.¹⁴⁶

En algunas ocasiones, sin embargo, y según la categoría del festival, el premio no es en metálico sino que intenta contribuir, a través de diferentes patrocinadores, a impulsar el mercado documental con premios como acuerdos de distribución o adquisición de equipos audiovisuales. Por otro lado, los premios honoríficos otorgan reconocimiento y prestigio internacional: “los documentales no se pueden pensar en términos de negocio cinematográfico, la rentabilidad tiene que ser social”.¹⁴⁷

Pero los festivales internacionales de documentales van más allá del apoyo económico o industrial que puedan aportar al género. Por un lado, han ayudado a paliar la escasez de reflexiones teóricas en relación al documental de décadas pasadas, contribuyendo desde su nacimiento con publicaciones de libros de ensayo y otros trabajos académicos.¹⁴⁸ Además, estos eventos proporcionan una nueva oferta académica en esta área a través de cursos de postgrado, seminarios, clases magistrales o conferencias, con la presencia de cineastas, profesionales y académicos especializados en documental. Por otro lado, las actividades paralelas que organizan este tipo de festivales se convierten en verdaderos puntos de encuentro entre profesionales, estudiantes y público

¹⁴⁶ Entrevista personal propia a Jordi Ambròs. Vid. Anexo p. 26

¹⁴⁷ Entrevista personal propia a Jostxo Cerdán. Vid. Anexo p. 42

¹⁴⁸ En este sentido, destacan los “Textos documenta”, en su ya octava publicación, que la editorial Ocho y Medio imprime y distribuye con motivo de la celebración anual del Documenta Madrid. De igual manera la “Colección Punto de Vista” en Pamplona hace lo propio en sus ediciones con publicaciones especializadas en cine documental, lo que participan indiscutiblemente en el desarrollo teórico y académico del género.

especializado a nivel internacional. Los objetivos de estas actividades suelen ser variados, pero hay una tendencia clara a la creación de espacios para la docencia, la experimentación y el ensayo, o el desarrollo creativo del género, con una mirada puesta en la interacción con las nuevas tecnologías.¹⁴⁹

En conclusión, el documental está teniendo un recorrido importante más allá de las salas de cine y la televisión. Los festivales, como hemos visto, son una gran aportación, pero además, con una actitud socializadora, el documental corre por asociaciones de vecinos, bibliotecas públicas, salas de exposiciones, grupos privados de reunión, descargas libres a través de la Red, etc. El desarrollo cuantitativo es importante, pero todavía hoy, si lo comparamos con la ficción, “cuando estamos hablando de grandes números, el documental sigue siendo minoritario”.¹⁵⁰

Evidentemente, las películas de ficción también están hechas para ser vistas, pero la amortización económica es un factor de orden mayor. Los documentales que adquieren cierto calado social, podríamos considerar que cumplen con uno de los objetivos intrínsecos del género. Más allá de su rentabilidad económica, la disposición de los circuitos alternativos hace posible que el documental llegue a inmiscuirse de manera eficiente dentro del tejido social.

¹⁴⁹ La irrupción de los festivales está siendo muy importante también en la indagación sobre el terreno tecnológico. Los festivales se muestran como aparadores de las nuevas tendencias del documental, y en su adaptación, intentan encontrar la relación que establece el género con la técnica. Por ejemplo, en 2009, el festival Punto de Vista llevó a cabo una apuesta iniciática, experimental, con *La mano que mira*. Siete cineastas: Andrés Duque, Albert Alcoz, María Cañas, Lluís Escarpín, Gonzalo de Lucas, Víctor Iriarte y Rafael Tranche fueron retados a hacer un diario de viaje con una misma herramienta: un teléfono móvil Nokia N-95. Una propuesta que pretendió enfrentarse a las nuevas prestaciones tecnológicas con afán reflexivo y que generó intensos debates sobre la nostalgia del celuloide, la abstracción, el documento o la propia imagen, ya sea en relación a su calidad técnica o al poder creativo que ella suscita.

¹⁵⁰ Entrevista personal propia a Jordi Ambrós. Vid. Anexo p. 24

CAPÍTULO IV

· Formas de intervención subjetiva en el documental ·

Como hemos visto en el capítulo anterior, el documental contemporáneo se retroalimenta de las estructuras fundacionales del género para expandirse hacia múltiples formas, generar nuevas modalidades y asociarse con otras esferas de la producción artística como la ficción, la televisión o la institución museográfica. Al carácter multidisciplinar que adquiere el documental contemporáneo ante esta situación se le suman las posibilidades que le otorga el mundo digital, ya sea por su aumento en las facilidades con las que el autor tiene acceso al mundo de la representación de lo real, como por la utilización de los recursos naturales que ofrece lo digital a la hora de generar, presentar y difundir los contenidos.

El avance de la tecnología informática y móvil, así como la profusión de la cultura de la (multi)pantalla ha ampliado nuestro campo de visibilidad y acceso al conocimiento universal. Las redes sociales y otras plataformas audiovisuales de libre acceso y distribución han hecho las delicias de los usuarios por exponer de manera indiscriminada fragmentos fotográficos y videográficos de su realidad cotidiana, de su intimidad, en una efervescencia incontrolable de la manifestación pública del yo. Lejos de poder englobar esta fenomenología dentro de la institución documental, sí que es verdad que los discursos reflexivos del documental contemporáneo no son ajenos a la emergencia de las subjetividades que afloran en la sociedad actual.

Las nuevas subjetividades del documental moderno rompen, de alguna forma, con la ortodoxia del documental clásico. El autor ya no queda relegado a la simple conducción de un contenido divulgativo y toma las riendas, en primera persona, de la representación de lo real a través de una mirada abiertamente subjetiva. Una mirada que se mueve desde los diferentes grados de opinión e intervención sobre el mundo social hasta la manifestación pública de lo más íntimo y personal, con formas como la autobiografía, el autorretrato o el diario filmado.

En este capítulo intentamos establecer un estudio de las formas actuales en las que el autor se manifiesta en la obra, ya sea a través de las diferentes formas de intervención diegética, de la cercanía con los textos propuestos o la

voluntad exploratoria y autorreflexiva del sujeto sobre los temas tratados, sobre si mismo o sobre el propio proceso fílmico.

1. Las voces del documental según Bill Nichols

Una vez repasados los factores más influyentes del nuevo documental y definidas algunas de las modalidades que de éste surgen, en primer lugar, hemos considerado conveniente repasar las propuestas de clasificación clásicas y revisadas que establece el profesor norteamericano Bill Nichols. La obra de Nichols, sin duda, ha servido de referencia a ensayistas y académicos hasta la fecha para clasificar al documental y, por lo que hace referencia a este estudio, su premisa de establecer modalidades según el grado de intervención del autor en la obra, nos ayuda notablemente en el planteamiento de análisis de las formas subjetivas de representación del documental contemporáneo.

La clasificación que estableció Nichols en su primera edición de *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Indiana University Press, Bloomington, 1991), intentaba englobar y clasificar el grueso de la producción documental en cuatro modalidades de representación: expositiva, observacional, interactiva y poética. Tan solo tres años más tarde, Nichols publica *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture* (Indiana University Press, Bloomington, 1994), donde se ve impulsado a añadir una quinta modalidad: la performativa. Y, finalmente, en 2001, diez años después de su primer ensayo, Nichols publica en *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, Bloomington, 2001) lo que sería su última propuesta, en la que no sólo reordena y redefine las anteriores tipologías sino que su clasificación se ve ampliada finalmente a seis modalidades: poética, expositiva, participativa, observacional, reflexiva y performativa.

Esto nos lleva a pensar, por un lado, que establecer una primera clasificación que fuera definitoria a las puertas de un género que estaba a punto de embarcarse en una transformación sin precedentes, inevitablemente, estaba condenado a correr ciertos riesgos. Y, por otro lado, que precisamente esta

expansión del cine documental donde la mirada subjetiva del autor adquiere una nueva dimensión y donde se amplían las fronteras hacia el terreno de lo experimental, obligaron necesariamente a Nichols a no sólo revisar la primera propuesta sino a rectificar algunos conceptos, ampliar las modalidades y enmarcarlas dentro de una periodicidad concreta. Veamos pues como quedan definidas ambas proposiciones, qué diferencias existen y como quedan ampliadas para dar cabida a algunas de las formas del documental contemporáneo.¹⁵¹

Intentaremos sintetizar en este apartado, en primer lugar, la explicación de las primeras cuatro modalidades de las que partía Nichols para clasificar al grueso de la producción documental hasta la fecha. Y, en segundo lugar, analizaremos con detalle cómo queda configurada su última propuesta poniendo énfasis en las nuevas tipologías y, sobre todo, en cómo éstas son configuradas a partir de la intervención del autor y las subjetividades que se cumplen en cada una de las modalidades. Para ello, mencionaremos y describiremos los ejemplos cinematográficos que el propio Nichols había utilizado para ilustrar las diferentes modalidades y, en relación a la última clasificación, incorporaremos nuevos ejemplos que consideramos representativos para asociar el ensayo de Nichols no sólo al objeto de nuestro estudio sino a la situación del nuevo cine documental.

1.1. Primera propuesta de clasificación: modalidades de representación

El primer ensayo de Nichols tenía la necesidad de establecer cuatro modalidades de representación documental que sirvieran como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos. Según Nichols, las acciones, las situaciones, las secuencias de los

¹⁵¹ Nos hemos centrado en las diferencias y similitudes entre la primera clasificación (1991) y la última (2001) ya que consideramos que esta última engloba y amplía la revisión que hizo Nichols en 1994 con *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*.

documentales, pueden representarse de diferentes formas. Surgen convenciones, restricciones y entran en juego una serie de estrategias que sirven para establecer unas características comunes entre guiones diferentes. “Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador” (Nichols, 1991:67-68).

Visto desde otro ángulo, las modalidades de Nichols se rigen a partir del enfoque o grado de intervencionismo desde los que el autor se manifiesta en la obra, de cómo representa a las personas y a las situaciones, de cómo se dirige a los personajes y, por supuesto, de cómo está elaborada para una percepción determinada del público. De igual modo, asegura que estas fórmulas están sujetas a combinarse y a alternarse dentro de los documentales. Pero los enfoques y las direcciones no acaban de desaparecer, siguen formando parte de unas formas y unos objetivos comunes. No hay una forma definitiva de la verdad, tampoco se puede afirmar que funcione mejor una que otra, pero al parecer sí que se puede hablar de tendencias o preferencias entre los autores a la hora de elaborar tanto la narrativa del discurso como el estilo de representación formal en el documental.

De esta manera, la primera modalidad que propone Nichols es el documental expositivo. El texto se dirige al espectador directamente a través de un narrador omnisciente (o intertítulos antes de la llegada del sonido). Es la voz en *off* la que informa, explica, narra, conduce o argumenta las imágenes del documental que sirven, básicamente, como ilustración o contrapunto. El texto avanza al gusto y servicio del realizador y adopta una función dominante y persuasiva que busca instintivamente la aprobación del público.

Podríamos considerar que el uso de esta modalidad ha sido la más común dentro del documental convencional, aquél cuyo objetivo primordial ha sido la transmisión de información de carácter histórico, divulgativo o educativo. Es, además, en gran medida, y como consecuencia sobre todo del uso que de la televisión se ha hecho, el tipo de documental que se ha impuesto sobre la

opinión pública o, dicho de otra manera, la imagen del documental que se tiene a nivel popular.

La narración omnisciente, normalmente una voz en tercera persona locutada por un profesional, con un texto aparentemente surgido de una rigurosa investigación previa y redactada de forma estructurada, se impone como uno de los elementos fundamentales del documental clásico, y cuyo patrón responde a los cánones de la objetividad. Una voz que, utilizada bajo esa misma premisa de neutralidad y relación con la verdad, somete al espectador a creer intuitivamente en los textos que se desarrollan en el discurso documental. “La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión [...]. El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (Nichols, 1991:68). De ahí que su uso se haya extendido desde los años veinte hasta la actualidad para la transmisión de textos éticos, políticos, ideológicos o propagandísticos, ya sea a través del formato de documental clásico o, en el caso de la televisión, de los diferentes programas de actualidad informativa.

El flujo lineal cronológico de la imagen y la argumentación basada en la relación causa/efecto, premisa/conclusión, problema/solución que establecía Flaherty en *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) podría servir como referencia clásica de la modalidad expositiva. De aquí se derivan múltiples ejemplos hasta la actualidad como podrían ser los documentales seriados tipo *National Geographic* o *Discovery Channel*, donde sus propias normas de estilo rigen las características y restricciones de los modos de representación. El montaje visual y sonoro está al servicio de la continuidad narrativa que se establece a partir del texto. Este tipo de documentales tienden a realizar constantes acotaciones informativas que facilitan la comprensión de lo que se está viendo, e inducen a una única lectura de las imágenes.

Nichols menciona varios ejemplos del cine realizado bajo la batuta de Grierson a partir de la década de 1930 como *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936), *The City* (Ralph Steiner y

Willard Van Dyke, 1939) o *Listen to Britain* (Humphrey Jennings y Stewart McAllister, 1942), para encasillarlos dentro de la modalidad expositiva, pese a que considera que sus tentativas son más bien poéticas. La elegancia rítmica y expresiva de estos filmes ensalza la belleza de lo cotidiano y de los valores humanos de la clase media. Pero bajo esa estela poética se evoca indirectamente a un modo de estar en el mundo que, a menudo, se da por supuesto. En ocasiones, esas yuxtaposiciones entre las imágenes y el texto introducen nuevos puntos de vista que van desde la metáfora hasta lo irónico, lo satírico e, incluso, lo surrealista, como es el caso de *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) o *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949).

El componente propagandístico dentro de esta modalidad alcanza su máximo sentido en la medida en que “se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer sino que simplemente se da por sentado” (Nichols, 1991: 69). Así, el público objetivo al que se dirigía la voz de películas como *San Pietro* (John Huston, 1945) o la serie documental *Victory at Sea* (1952-1953) no daba pie a una reinterpretación de los hechos. O, visto desde otra perspectiva, en *If You Love This Planet* (Terre Nash, 1982), al tratar temas sobre la amenaza nuclear sobre el planeta, al espectador parece no quedarle otra que creer en el valor de la película.

En la modalidad expositiva todos los elementos empleados, incluidas las entrevistas, quedan supeditados a la argumentación de la película, normalmente representada por la voz omnisciente de un narrador invisible. Una voz que se ve capaz de hablar en nombre de otras culturas, como así lo demuestra la mayoría del documental exótico y etnográfico producido para televisión; que somete a los demás elementos a formar parte de una lógica textual previamente concebida con un tono y una perspectiva determinada; y que instala en el espectador la sensación de que se despliega ante él un mundo racional y eminentemente verdadero entre secuencias y sucesos.

En la modalidad de observación se intenta evitar la intervención del realizador y se “ceden el control, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara” (Nichols, 1991: 72). Es, en

esencia, el manifiesto al cual llegaron a un acuerdo muchos de los cineastas de la corriente del cine directo, movimiento cinematográfico que surge hacia finales de los 50 a raíz de la aparición de cámaras ligeras de 16mm. con la posibilidad de registrar el sonido sincronizado.

Estos avances, junto a la repudia que había provocado entre algunos cineastas la voz moralista del cine expositivo, permitió un tipo de comunicación más espontánea. El operador de cámara rodaba, casi desde la invisibilidad, esperando a que se derivara una crisis ante el objetivo, sin intervenciones, sin preguntas, incluso sin guiones, simplemente con unas pautas estructurales previas a seguir. Los actores sociales hablaban entre ellos y no se dirigían a cámara, las tomas largas con sonido sincrónico eran habituales y los escenarios reales no eran sugeridos sino presentados en su plenitud.

Algunos de los ejemplos más representativos del denominado *direct cinema* y, en su defecto, del cine de observación, los encontramos de la mano de directores como Robert Drew (*Primary*, 1960) o D.A. Pennebaker (*Don't look back*, 1967), que si bien al principio se habían concentrado en figuras famosas, luego “el foco se desplazó hacia la gente humilde, filmada en situaciones de estrés” (Barnouw, 1974: 217-218). Aquí encontramos la filmografía de Frederick Wiseman (*Titicut Follies*, 1967; *High School*, 1968), o los hermanos Albert y David Maysles (*Salesman*, 1968; *Grey Gardens*, 1975), entre otros. Al igual que el muntifuncional cineasta Richard Leacock, este tipo de directores destacaban por alternar diferentes roles dentro de un mismo proyecto, desarrollando su profesión como productores, directores, operadores de cámara, sonidistas y, por supuesto, montadores.

La intervención del autor en esta modalidad pasa por la importancia de acertar o tener la suficiente perspicacia para dar con los personajes y situaciones que merezcan la pena destacar, para así explicar con claridad aquellos aspectos del mundo social que se quieren tratar. Se deja una puerta abierta a la improvisación, al instinto y a la perseverancia del autor por conseguir

“encontrar” situaciones que le ayuden a construir el discurso.¹⁵² “La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar “tiempo de ficción”” (Nichols, 1991: 74).

El peso de la construcción textual recae pues en el proceso de montaje, donde el autor se ve obligado a tratar con muchas horas de material bruto de rodaje para construir la película. Evita el típico montaje secuencial y rítmico de “momento típicos” que harían otras modalidades de representación o el cine de ficción. Intenta mostrar el “tiempo presente”, así como el escenario real, “cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición” (Nichols, 1991: 74).

Se elimina el comentario y se rechazan el uso de imágenes para ilustrar generalizaciones. La presencia de la cámara en el lugar de los hechos y el registro sonoro en el momento de la filmación servirán para atestiguar su presencia y los acontecimientos del mundo histórico, no para construir una nueva realidad. En este sentido, la modalidad de observación muestra su afán por diferenciarse del modelo expositivo, el cual dejaba ciertas dudas y acarreaba ciertas diferencias sobre su valor de objetividad. Pero la realización observacional provoca igualmente nuevas particularidades en cuanto a sus consideraciones éticas. Si su valor es precisamente la representación de la realidad a través de la observación, entran en juego varias cuestiones que pueden poner en crisis esta premisa: el grado de intromisión del autor en la escena, el respeto por sus personajes tanto en el momento de la grabación como el modo en que quedarán representados en el montaje final, la responsabilidad ética del cineasta ante una situación peligrosa o dramática, etc. “Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para

¹⁵² Ponemos entre comillas la palabra encontrar porque muchas veces se pone en duda o se discute la posibilidad de que ese encuentro, o esa acción que se desarrolla ante cámara, en cierta manera, puede haber sido provocada o inducida por el propio realizador.

ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana” (Nichols, 1991: 77).

Estas cuestiones éticas sobre el modo de observación adquieren especial relevancia sobre todo cuando en el montaje se utilizan “yuxtaposiciones extrañas” y se entrometen estrategias formales de diferentes modalidades. Así, por ejemplo, en *Titicut Follies*, un paciente es obligado a ingerir comida a través de un tubo mientras que, en paralelo, vemos escenas de la preparación de su entierro. O, en *Salesman*, cuando uno de los vendedores, después de un día inoperante, mira tristemente a través de la ventana del tren mientras sus compañeros son mostrados en plena euforia colectiva al hablar del porvenir económico que les espera con sus comisiones. De esta manera, se combinan en paralelo diferentes momentos espacio-temporales que desbaratan los principios éticos del cine de observación ya sea en cuanto a su continuidad “realista” de las acciones, como a la caracterización de los personajes representados.

Todo lo contrario que en la modalidad de observación, en la modalidad de documental interactivo ahora es el realizador quien interviene e interactúa en la trama narrativa. De la “ausencia ilusoria” se pasa a la presencia evidente. De nuevo el avance tecnológico de finales de la década de 1950 permitió ampliar sus limitaciones, y la interacción y el acercamiento empezaron a resultar más factibles. “Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación” (Nichols, 1991: 79).

Como representantes fundacionales encontramos a diferentes realizadores del National Film Board of Canada, en particular los responsables de series como *Candid Eye* (1958-1959) o Gilles Groulx y Michel Brault con el filme *Les Racquetteurs* (1958); y en Francia *Chronique d'un été (Paris 1960)*, del cineasta francés Jean Rouch y del sociólogo Edgar Morin, filme que derivó en un experimento filmico que ellos mismos denominaron como *cinéma vérité*,

traducción al francés del profético *Kino-Pravda* que Dziga Vertov, quien ya lo advertía en la década de los veinte.

Rouch y Morin se mostraban ante cámara para explicar el proyecto cinematográfico que estaban a punto de abordar y al que iban a someter a sus personajes. Los realizadores pues aparecían en pantalla e intervenían sobre los actores sociales. Su voz formaba parte de los elementos diegéticos tanto como la de los otros protagonistas, interrumpiéndoles siempre que lo encontraran oportuno y encontrándose cara a cara con ellos. Las largas sesiones en la sala de montaje y el proceso de postguionización se veían reducidos al no tener que elaborar la voz en *off* y al poder usar las tomas largas filmadas, previamente controladas temporal y conceptualmente por los realizadores durante la filmación.

Las imágenes de demostración vuelven a introducirse esta vez a favor de la argumentación del autor y de la validez, o bien lo discutible, de las declaraciones de los diferentes testimonios. “Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (Nichols, 1991: 79). En ese encuentro físico surgen cuestiones como las que se plantea Ross McElwee en *Sherman’s March* (1986) en su viaje por el sur de Estados Unidos y en el que interactúa con varias mujeres por las que se siente atraído. El montaje de esta película tiene la función entonces de mantener una continuidad lógica entre los diferentes puntos de vista individuales, mostrando fragmentos de los entrevistados como de las propias interacciones entre el realizador y los agentes sociales. Así ocurre, por ejemplo, en *Hôtel Terminus* (Marcel Ophus, 1988), cuya intención principal del autor es, precisamente, revelar lo que se esconde tras ese intercambio de opiniones.

Del mismo modo, son frecuentes las afirmaciones incongruentes o contradictorias sobre un mismo tema ofrecidas por diferentes testimonios o la libertad expresiva de la cámara rompiendo con el encuadre “convencional” durante una declaración para poner énfasis en un nuevo elemento o en el “espacio vacío” entre autor y sujeto. Así lo hace Trinh T. Minh-ha en *Surname*

Viet Given Name Nam (1989) o Chris Marker en *Le Joli Mai* (1963), cuando decide seguir el camino de una abeja en vez de centrarse en el busto parlante.

Surgen de nuevo conflictos con esta forma de representación, ya que se cuestiona la influencia que genera la presencia del autor y la cámara ante las acciones y los sujetos. La presencia e intervención física, así como el previo trabajo psicológico que Claude Lanzmann aplica sobre los testimonios de *Shoah* (1985) genera una serie de interrogantes sobre la ética del documentalista y los límites del realizador. Ya no se trata tanto de hasta donde alcanza su participación sino en cuáles son los parámetros de negociación e influencia que ejerce sobre los sujetos en sus declaraciones. “Más allá de la entrevista y la historia oral como tales hay otras cuestiones persistentes acerca de la responsabilidad del realizador en lo que respecta a exactitud histórica, objetividad e incluso a complejidad visual del material de base” (Nichols, 1991: 82).

Nichols sugiere una clasificación interna dentro de la modalidad interactiva. Propone una serie de ejemplos a partir de diferentes tipos de intervenciones o momentos desde los que se sustenta el tema histórico. Algunos están arraigados al tiempo presente y al mismo momento de la interacción como podría ser el cine de Octavio Cortázar (*Hablando del punto cubano*, 1972); otras estudian la relación entre el pasado y el presente como el trabajo pionero de Emile de Antonio con *In the Year of the Pig* (1968); la influencia del pasado sobre el presente como la mencionada *Shoah* y otras se centran en el proceso de cómo el pasado se reconstruye en el presente como *Are We Winning Mommy? America & the Cold War* (Barbara Margolis, 1986).

Por otro lado, Nichols ordena algunas formas de interacción según donde recaiga el énfasis de la argumentación textual. En la mencionada cinta de De Antonio, pese a intervenir en una sola entrevista, el comentario editorial y la argumentación discursiva surge del propio autor, y se sirve de la ayuda de diferentes testimonios para corroborar su discurso. Sin embargo, en filmes como *With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade* (Lorraine Gray, 1979), sin el uso de la *voice-over*, el realizador se limita a ilustrar la

argumentación de los testimonios que, irrevocablemente, se convierten en testigos de los hechos representados. Seguidamente, se encuentran aquellas películas en las que los realizadores interactúan de forma abierta, se les oye y se les ve de forma rutinaria, como ocurre con Barbara Kople en *Harlan county U.S.A.* (1976), en la que ella misma se convierte en centro de atención, tanto para los actores sociales como para los espectadores. Finalmente, también se da la posibilidad de que las interacciones se conviertan en el punto central del filme, creando efectos sobre los propios acontecimientos, en una especie de metadocumental como podría ocurrir en *Demon Lover Diary* (Joel DeMott, 1980).

Así que el modo participativo “va más allá de los reconocimientos pasajeros para llegar a un punto en el que la dinámica del intercambio social entre realizador y sujeto resulta fundamental para la película” (Nichols, 1991: 85). La metaobservación pasa a un estado de metaparticipación tal y como lo haría Jos Silver en *Watsonville on Strike* (1989), al ponerse activamente del lado de los trabajadores en la huelga sindical de Teamster. La jerarquía de la realidad de esos encuentros dependerá del grado de preestablecimiento o acuerdo entre realizador y sujeto previo al rodar de la cámara, así como del grado de intervención conductiva del autor sobre las palabras del sujeto. Estas situaciones se mueven entre lo que Nichols menciona como “pseudodiálogos”, o declaraciones previamente pactadas aunque enmascaradas bajo la apariencia de una conversación o diálogo espontáneo, y los “pseudomonólogos”, que harían referencia a aquellas manifestaciones por parte del sujeto sin que necesariamente el realizador se muestre en escena pero que, sin embargo, sí evocan al pensamiento y discurso que el autor quiere imprimir sobre el espectador.¹⁵³

El público es testigo pues de la representación del mundo histórico a partir de esa persona que interactúa con los personajes, que participa en la acción y que, por lo tanto, conduce el texto documental en sí mismo. Precisamente es

¹⁵³ Aquí Nichols baraja varias posibilidades en las que el autor puede intervenir en la acción, ya sea a través de su presencia física o de su voz: no se ve ni se oye, se oye pero no se ve o se ve pero no se oye, incluso su “presencia” puede manifestarse a través del texto gráfico.

sobre el espectador donde recae la evaluación crítica de los procesos condicionantes y éticos que florecen de esos encuentros entre el realizador y los demás elementos documentales.

Finalmente la modalidad reflexiva, a diferencia de las otras, no sólo se dedica a hablar sobre el mundo y la sociedad en sí mismos (aunque aparentemente en menor medida que las anteriores) sino que aborda la cuestión de cómo hablamos sobre ellos. “Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo [...] sino también en lo tocante a la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Nichols, 1991: 93).

El documental reflexivo surgió del deseo de hacer más visibles las convenciones de representación que hasta ahora se habían desarrollado y de poner en duda la transmisión de realidad que las otras modalidades habían promovido. Toma prestados los mismos recursos de otros documentales, combinados y/o alterados, pero en vez de esconderlos al ojo del espectador los desnuda llevándolos al límite para que la atención caiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.

La gente, los actores sociales, aparecen ahora como significantes, como funciones del propio guión. Se ponen en duda las propias situaciones como representantes de porciones de la realidad, devaluándolas como imágenes construidas. Se hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación y se proclama al realizador como la autoridad que ejerce sobre el discurso político o formal.

Dziga Vertov se presenta como uno de los grandes precursores de esta modalidad con obras como *El hombre de la cámara*, película que teoriza sobre el cine y el uso de la cámara hasta el punto de convertir al camarógrafo en el verdadero héroe del filme. En otro sentido, Errol Morris pone en entredicho la práctica de la entrevista como técnica portadora de la realidad en *The Thin Blue Line* (1988), donde diferentes testimonios ofrecen un listado de declaraciones contradictorias en relación al caso del asesinato del policía Robert Wood en

1976. Este fenómeno somete al espectador a una incesante serie de confusiones y tensiones contradictorias acerca del posicionamiento del autor, la función del documental como herramienta de verdad y lo verdaderamente ocurrido respecto al caso.

Es decir, en las películas reflexivas no basta con dirigir la atención sobre el propio proceso de realización del documental sino que la esencia de esta modalidad surge cuando ese proceso le plantea problemas al espectador. En este sentido, *Far from Poland* (Jill Godmillow, 1984) cuestiona el hecho de cómo puede el realizador abordar el tema de la lucha sindicalista Solidaridad si ni siquiera puede viajar a Polonia y, en general, la cuestión recae en “¿cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de ‘lo que sabe todo realizador’: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?” (Nichols, 1991: 94).

Películas como *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) o *...No lies* (Mitchell Block, 1974) utilizan a actores para poner en entredicho algunas cuestiones éticas sobre la utilización de personajes reales dentro de un sistema textual documental o, dicho de otra manera, ponen un énfasis reflexivo para cuestionar el uso que se hace en ocasiones del documental cuando obliga a los actores sociales a representar un papel que se aleja de su verdadera subjetividad. Este mismo planteamiento es extrapolable al momento en el que el realizador aparece en pantalla, dentro del encuadre, no como observador o participante sino como la máxima autoridad de la película y en la que se impone sobre los demás sujetos a los cuales representa. Así, vemos como *Chronique d'un été*, con una intervención directa entre el tema y el realizador oscila claramente entre la modalidad interactiva y la reflexiva. En *Numéro Deux* (1975), Godard aparece en la sala de montaje ocupando un espacio textual, sin embargo, se aleja del espacio escenográfico al distanciarse de los personajes a los que representa, aún más teniendo en cuenta que son actores profesionales.

En definitiva, “la modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. [...] pone énfasis en la duda epistemológica. [...] El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental” (Nichols, 1991: 97-98). Así que las expectativas del espectador en esta modalidad difieren de las que pueda tener al enfrentarse a otras modalidades. Ya no se trata de evaluar los temas que abordan los documentales o de validar la presencia e interacción del realizador en éstos, sino que de lo que se trata es de hacer referencia a la construcción del propio texto documental.

Finalmente, Nichols hace referencia a que la reflexión en el documental no siempre viene dada por las expresiones formales, sino que también puede representarse a través de ciertas manifestaciones políticas y de concienciación social. Pone como ejemplo algunos trabajos feministas que ponen en tela de juicio nociones sobre sexualidad y género. Así que películas que aparentemente podrían clasificarse dentro de las modalidades expositiva, interactiva o de observación, por su componente político tienen una carga intrínsecamente reflexiva.

1.2. Nuevas modalidades de representación

Si bien la primera propuesta de Nichols entendía las modalidades que hemos visto de documental como “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1991: 32), en su nueva clasificación las atribuye a unos “modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género documental” (Nichols, 2001: 99).

Nichols, ante el dilatado desarrollo que el cine documental experimenta a partir de su primer ensayo, y la imposibilidad de asociar ajustadamente algunos

filmes documentales a sus propuestas iniciales, se ve, en cierta manera, “obligado” a revisar y ampliar la primera clasificación para establecer una nueva que, sin duda, integra de forma más extensible no sólo aquellos documentales cuya categorización parecía compleja sino las nuevas y heterodoxas formas que surgen con posterioridad a su primer ensayo, dando mejor cabida a gran parte de la producción documental moderna.

Bien es cierto, sin embargo, que pese al avance teórico de los planteamientos fundacionales de Nichols, el principal problema del que otros autores se han pronunciado es el de encasillar a ciertos documentales predominantemente dentro de una modalidad y, a la vez, establecer asociaciones con otras modalidades que se presuponen radicalmente diferentes, sobre todo, como decimos, en el preciso momento en que el documental vive una transformación sin precedentes: “El documental no se ha desarrollado a lo largo de líneas tan rígidas y es de poca utilidad insistir en que así lo ha hecho” (Bruzzi, 1999: 2). En el caso de películas documentales de rasgos heterodoxos, híbridos o basados en la experimentación, las posibilidades de asociación con varias modalidades aumentan tanto como el riesgo a malinterpretar las verdaderas intenciones discursivas y formales del filme.

Otra de las críticas que recibe el planteamiento de clasificación de Nichols hace referencia a la inclusión del documental dentro de un árbol genealógico cronológico (véase *tabla 6*) que induce a pensar en el carácter progresivo del género, y en el que se deduce que un modo nace superando al anterior hasta su práctica abolición. Englobadas las seis modalidades de representación dentro de este esquema, vemos como el documental, al igual que el cine de vanguardia, nace como respuesta a la ficción. El planteamiento periodizado que plantea el autor ha generado algunas críticas, pero Nichols argumenta el significado de las fechas como el tiempo en que un modo se convierte en una alternativa común; “cada modalidad tiene predecesores y cada una continua hasta hoy” (Nichols, 2001: 137).

| MODOS DOCUMENTALES | DÉCADA | CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES | DEFICIENCIAS |
|----------------------------------|---------------|--|--|
| Ficción Hollywoodiense | 1910 | Narración ficticia sobre mundos imaginarios | Ausencia de "realidad" |
| Documental poético | 1920 | Reagrupación de fragmentos del mundo poéticamente | Falta de especificidad, demasiado abstracto |
| Documental de exposición | 1920 | Directamente aborda temas del mundo histórico | Demasiado didáctico |
| Documental de observación | 1960 | Evita el comentario y las representaciones: observa las cosas tal y como suceden | Falta de historia, contexto |
| Documental participativo | 1960 | Entrevista o interactúa con los sujetos: uso del filme de archivo para recuperar la historia | Excesiva fe en testimonios, historia ingenua, demasiado intrusivo |
| Documental reflexivo | 1980 | Cuestiona la forma documental, se desfamiliariza de otras modalidades | Demasiado abstracto, se desentiende de temas actuales |
| Documental performativo | 1980 | Subraya aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo | La pérdida de énfasis en objetividad podría relegar a filmes de vanguardia; "excesivo" uso de estilo |

Tabla 5: Esquema cronológico de las seis modalidades de representación¹⁵⁴

¹⁵⁴ Fuente: elaboración propia a partir de Nichols (2001).

Pero Nichols admite la confluencia de diferentes modelos en un mismo documental y reniega que su categorización, aunque siga una secuencia cronológica, signifique la superación de un modelo respecto al otro hasta substituirlo. Aunque también “admite que a menudo surge un nuevo modelo de representación adscrito al denominado documental como resultado de la insatisfacción producida por el modelo predominante en aquel momento” (Miró, 2008).

Podríamos considerar el esquema cronológico de Nichols como lo que la profesora Michèle Lagny denomina periodización prosaica, una forma de categorización no tan comprometida con fechas o películas concretas. En términos docentes y ensayísticos, la componente de periodización como instrumento de clasificación es clave para la historiografía del cine, y lo ha sido también para la historia del documental. Lagny advierte que no se puede aceptar cualquier forma ya que “la periodicidad es una forma vacía que se tiene que construir. Es absolutamente indispensable como principio pedagógico pero no se le tiene que dar un valor absoluto [...] El objeto existe a través de las películas, de los autores y no es necesario periodizarlo, pero necesitamos a veces saber cuando nacen, no tanto cuando mueren” (Lagny, 2008).

Así que tanto las modalidades de representación como los esquemas de periodización que propone Nichols, pese a su valor teórico y pedagógico incuestionables, están sujetos a posibles lagunas y vacíos que puedan ir surgiendo en el propio devenir del género: “Es como una historia de amor. Hay un objeto. Le pones fecha, pero surgen dudas, agujeros y cambian las cosas...” (Lagny, 2008).

Veamos, pues, como cambia el panorama de clasificación de Nichols en esta segunda propuesta en la que da entrada, precisamente, a dos nuevas modalidades de representación, al igual que reordena, renombra y redefine las anteriores para ofrecerle un sentido más amplio y dar cabida así a nuevas formas documentales que anteriormente podían generar conflictos. De igual modo estudiaremos, haciendo hincapié en los objetivos de este estudio, a la

anexión que surge entre estas modalidades con las formas subjetivas del documental, o lo que Nichols entiende como las diferentes voces documentales.

1.2.1 El documental poético o del desprendimiento subjetivo de la exposición

Siguiendo el esquema cronológico, vemos como la primera tipología de la que hace mención es el documental poético. Nichols constata que la forma poética puede ser un desprendimiento de la forma expositiva para acoger a los filmes relacionados con la vanguardia modernista “como una forma de representar la realidad en términos de series de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones ambiguas” (Nichols, 2001: 103).

Lo que antes consideraba Nichols como las formas poéticas de la modalidad expositiva, con menciones al cine de Buñuel, Grierson, Wright, Watt, Jennings, entre otros, ahora les otorga el privilegio de una tipología única. En efecto, siguiendo el ejemplo de *Las Hurdes*, Buñuel da la impresión de exponer una realidad documental a través uno de los elementos imprescindibles de la modalidad expositiva, la voz en *off*. Pero su cine está lleno de acciones probadamente provocadas, valoraciones subjetivas cargadas de sátira, escenas surrealistas y una fuerte carga política, lo que supone para la modalidad expositiva un puzzle con más preguntas que respuestas.

Lo que Nichols intenta manifestar en todo momento es que las formas documentales pueden moverse por las diferentes modalidades con cierta flexibilidad, con independencia incluso de su año de producción, pero que no por eso dejan de funcionar con unos patrones predominantes dentro de una de las tipologías que plantea. En el caso de lo poético, tanto la primera opción de incluir esta variedad dentro de la modalidad expositiva, como la de usar el término para establecer una nueva categoría, en cierta manera, da pie a moverse en terrenos de ambigüedad e indefinición. De todas maneras, Weinrichter ve una doble virtud al respecto: “acoge géneros y épocas muy diferentes del cine documental; y permite fusionar éste con la práctica experimental en busca de una cierta

contigüidad hasta entonces negada, o separada en sus departamentos respectivos, entre las diversas prácticas que abordan la realidad rompiendo el corsé de ‘prosa’ del documental” (Weinrichter, 2004: 55).

Así que si en el documental expositivo el texto avanzaba al servicio del autor, dándole un orden espacio temporal coherente a través de sus comentarios omniscientes, el modo poético “subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada filme determinado” (Nichols, 2001: 105).

Esta modalidad se fundamenta en las obras de los documentalistas de vanguardia de la década de 1920 pero, por el propio trazo heterodoxo que inscribe su significado, recoge autores y obras muy diversas en el tiempo y las formas del género documental. En este sentido, podemos hablar de las iniciáticas obras de Joris Ivens (*Regen*, 1929), el cine del ensayista Chris Marker (*Sans Soleil*, 1982) o los contemporáneos trabajos de metraje encontrado del director húngaro Péter Forgács (*Free Fall*, 1998). Nichols precisamente habla de *Danube Exodus* (1999), en la que Forgács “manipula” el archivo cinematográfico con fotogramas congelados o ralentizados, imágenes coloreadas, y en el que añade voces recitadoras, rótulos descriptivos o música evocadora y que “construyen un tono y estado de ánimo más que proporcionan explicaciones sobre la guerra o el transcurso de la propia acción” (Nichols, 2001: 105).

Podemos hablar de documentales cuyo predominio formal y estilístico se basa en el modelo poético, aunque también es difícil pensar en muchos documentales que no utilicen formas retóricas “poéticas” para comunicar afectivamente. Teniendo en cuenta esta dicotomía, podemos decir que el modo poético no sólo no se enquistaba en las formas vanguardistas de la década de 1920 sino que se muestra transversalmente abierto a las diferentes formas en las que lo experimental juega con lo real, tanto en los modelos clásicos como los contemporáneos. Las facetas del modo poético son múltiples y los ejemplos muy variados, pero todos ellos enfatizan las formas en las que la voz del cineasta ofrece a los fragmentos del mundo histórico una integridad formal y estética “peculiar” dentro del propio filme.

1.2.2. Revisión de los modelos clásicos expositivos y observacionales

El modo expositivo, una vez concedidas sus variantes poéticas a una nueva modalidad, queda relegado a la reagrupación de aquellos documentales cuya presentación de los fragmentos del mundo histórico se preocupan más por la retórica argumentativa y textual que por la propia forma. Al igual que ya se definía en la primera clasificación, el modo expositivo se dirige directamente al espectador a través de la denominada *voice-of-God*, que propone la “adecuada” lectura de las imágenes, reiterando sobre ellas o utilizándolas como técnica ilustrativa a la narración.

Nichols engloba como ejemplos paradigmáticos, por un lado, a aquellos en los que el narrador es oído pero no visto tales como *The Plow That Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936), la serie *Por que luchamos* (*Why We Fight*, 1942), o las mencionadas *Victory at Sea*, *The City* y *Le sang des bêtes* o *Dead Birds* (Robert Gardner, 1965); y, por otro lado, a aquellas en las que el narrador es también visto, estilo más característico de la información televisiva en las que el reportero “ilustra” a la voz narrativa como ocurre en obras como *The Selling of the Pentagon* (Peter Davis, 1971), *Ways of Seeing* (John Berger, 1974) o *Shock of the New* (Robert Hughes, 1980), entre otras.

Sin ánimo de adentrarnos de nuevo en las características de esta modalidad, cuya máxima es la de ofrecer la noción de objetividad al espectador, diremos que dentro de las formas documentales contemporáneas de índole independiente, creativo, desarraigado de las formas convencionales y con ciertas perspectivas de alcanzar la autoría a través del uso del lenguaje cinematográfico, esta modalidad ha quedado mayoritariamente adherida al terreno de la televisión y del ámbito divulgativo.

Por lo que respecta a la modalidad de observación, todas las formas de control que el director del modelo poético o expositivo podía ejercer sobre la puesta en escena y sobre los personajes, se sacrifican para una metodología de captación más directa y espontánea. Efectivamente, la base teórica recae, como ya explicábamos anteriormente, en el manifiesto del denominado *direct cinema*,

con la representación de autores como Drew, Pennebaker, Leacock, Wiseman o los hermanos Maysles, entre otros.

Al autor, a quien se le presupone la invisibilidad, renuncia a cualquier tipo de intervención durante el rodaje, desecha la posibilidad de seguir un guión específico, reniega de las entrevistas y, por supuesto, rechaza el uso de la voz en *off*, música suplementaria, intertítulos u otros ornamentos. La voz del autor quedará reflejada en la sala de montaje a través de la selección y ordenación de todo el material rodado.¹⁵⁵

Podríamos considerar, pues, que la modalidad de observación nace como contrapunto crítico a las formulaciones estéticas de los documentales poéticos, así como a las retóricas expositivas de “simulación” de realidad. Su intención, en este sentido, se basa en revalorizar algunos de los atributos más esenciales de la práctica documental, esto es, los valores de la verdad y de la objetividad.

Pero este hecho hace resurgir una serie de consideraciones que tienen que ver con asuntos sobre la propia ética que envuelve a la representación de lo real a través de la cultura audiovisual, todavía con mayor responsabilidad sobre la práctica documental. Sobre las acciones y personajes pueden repercutir el grado de intervencionismo del autor, la influencia de la presencia de la cámara y demás dispositivos técnicos, la fidelidad con la que queden representados los actores sociales en el montaje final, entre otras cuestiones.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Nichols utiliza el término “voz” para representar los diferentes tipos de intervención del autor sobre la película. Según la modalidad, ésta puede ser extradiegética, como es el caso de la narración omnisciente de la modalidad expositiva; diegética, como podría ocurrir en las formas interactivas y participativas; o detectables por otras técnicas y expresiones formales como ocurre en las demás modalidades.

¹⁵⁶ Aunque la no intervención es una de las “normas” de estilo principales del método observacional, los valores éticos del documentalista pueden verse alterados cuando ante él se desarrollan algunas acciones que pueden, de alguna manera, poner en peligro a los personajes, las leyes sociales, etc.

Podemos entender el estilo observacional como una intención de aproximación fiel a la realidad, aunque la pregunta surge cuando se piensa que esa realidad no ha sido posible sin la presencia de la cámara. Nichols pone como ejemplo *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), en la que la cámara no estaba tanto al servicio del evento nazi como da la impresión en la película sino que, más bien, todo el plan giraba en torno a la construcción de un filme medítadamente propagandista. En el panorama moderno, encontramos documentales fieles al estilo del cine directo como *Startup.com* (Chris Hegedus y Jehane Noujaim, 2001) o *¡Esto es ritmo!* (*Rhythm Is It!*, Thomas Grube y Enrique Sánchez Lansch, 2004) donde los autores esperan que la crisis se precipite ante la cámara después de largas e intensas jornadas de seguimiento; filmes documentales como *El gran silencio* (*Die große stille*, Philip Gröning, 2005) o *Nuestro pan de cada día* (*Unser täglich Brot*, Nikolaus Geyrhalter, 2005) en los que los dispositivos de registro se muestran pacientes y respetuosos con el devenir cotidiano de los acontecimientos, lo que la sensación de realidad se multiplica notablemente; o películas documentales como *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000) y *La historia del camello que llora* (*Die Geschichte vom weinenden Kamel*, Byambasuren Davaa y Luigi Falorni, 2003) donde lo observacional se convierte en el patrón formal característico del filme pero que los acontecimientos y las acciones de los personajes muestran, en numerosas ocasiones, claras evidencias de seguir unas pautas guionizadas.

Un autor contemporáneo que podría considerarse arquetipo dentro de esta modalidad es el gallo Nicolas Philibert. En su obra más popular, *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002), Philibert se introduce en las aulas de una escuela rural francesa con tal asiduidad y durante tanto tiempo que él y su equipo técnico acaban por disminuir considerablemente su condición presencial para los jóvenes alumnos de la clase. El autor observa y hace caso de su instinto para dirigir la cámara hacia un material que luego reordenará y dará un sentido completo en la sala de edición. Pero gran parte de la conducción de las escenas recae en el maestro de escuela, Georges López, personaje que se convierte

prácticamente en co-autor del filme.¹⁵⁷ Sin duda, predomina el modo observador por encima de cualquier otra tipología, pero hacia el final del filme, Philibert rompe con su aparente no presencia para intervenir sobre el profesor en forma de entrevista con su voz fuera de campo. Formalmente no deja de ser sorprendente su irrupción, sobre todo si tenemos en cuenta la intención de invisibilidad predominante que parece querer sugerir el autor a lo largo del filme pero, por otro lado, demuestra que las diferentes modalidades que plantea Nichols son franqueables y que el documental moderno parece estar dispuesto a seguir intuiciones creativas más que a respetar unos patrones determinados de representación.

1.2.3. El modelo participativo, o de la evolución del modelo interactivo

Pero si el modelo de observación ofrece al espectador la sensación de “estar ahí” sin saber de forma explícita qué significa todo aquello para el autor, el modelo participativo enfatiza en las sensaciones y experiencias del cineasta al verse envuelto en las diferentes situaciones y con los diversos personajes con los que se construye el documental, y de cómo su presencia altera el resultado. Nichols lo compara con una experiencia antropológica, en la que “el investigador se adentra en el terreno, participa en la vida de los otros, obtiene una sensación visceral o corpórea de la vida en un contexto determinado, y entonces reflexiona sobre la experiencia, usando la metodología de un antropólogo o sociólogo para hacerlo” (Nichols, 2001: 115-116).

El director ya no se esconde tras el velo imaginario que cubre al narrador omnisciente, se aleja de las posibles reflexiones poéticas y reniega de la postura observadora y pasiva ante los hechos para convertirse en un actor social como

¹⁵⁷ De hecho, después del éxito cosechado por la película a nivel internacional, Georges López exigió a Philibert la co-autoría del filme, polémica que llevó al director a defender durante un largo periodo sus intereses artísticos y económicos en manos de abogados y tribunales.

los demás.¹⁵⁸ El realizador está de cuerpo presente en la escena y el espectador aprende a través de lo que sucede en ese encuentro entre ambos. Al igual que en la modalidad interactiva de la primera clasificación, las posibilidades de que el autor tome acción en la escena como mentor, colaborador, interrogador o provocador aumentan considerablemente.

Nichols menciona al espíritu de Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* como ejemplo de esta modalidad, aunque entendemos que hace alusión más al planteamiento teórico-político de la argumentación del filme que a la estrategia intervencionista del autor, precisamente teniendo en cuenta que uno de los puntos importantes del manifiesto de Vertov era el rechazo a los factores que pudieran influir en la naturalidad de la vida real: la puesta en escena, la presencia de la cámara y el autor, entre otros. Sí que, por otro lado, parece más claro el ejemplo de *Chronique d'un été (Paris 1960)*, en la que Jean Rouch y Edgar Morin, que provenían del terreno etnográfico y antropológico, intervienen en la acción en una práctica que ellos mismos denominan “experiencia de cinéma vérité”; o el de Ross McElwee con *Sherman's March* (1985), Jon Alpert en *Hard Metals Disease* (1987) o Jon Silver con *Watsonville on Strike* (1989), cuyas intervenciones son claves para el desarrollo crítico del filme.

Ya no es el intento de explicar una verdad absoluta sobre un tema o sujetos determinados, es la idea de enfatizar sobre la verdad de ese encuentro. Así es como lo expresa Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), quien intenta reconstruir de manera exhaustiva el holocausto nazi a través, única y exclusivamente, de su encuentro con algunos de los testimonios vivos y de los lugares donde se desarrollaron tales atrocidades. La fuerza radica en el poder de la entrevista y en la conducción del autor para construir el relato, quien puede, además, servirse de material fílmico preexistente como Connie Field en *The Life*

¹⁵⁸ Nichols dice que el grado de protagonismo es “casi” como el de los demás actores sociales, aunque el control de evaluación es relativo y se basa en un encuentro en el que uno posee una cámara y el otro no, con lo que el grado de poder y control del uno sobre el otro no es correlativo.

and Times of Rosie the Riveter (1980), en la que se muestran mujeres trabajando durante la Segunda Guerra Mundial.

No por todo ello se descarta la posibilidad de que el propio autor haga uso del comentario en *off* para contextualizar los acontecimientos, como así hace Barbara Kopple en *Harlan County U.S.A.* (1976) tras su peligroso seguimiento de las polémicas que se desarrollaron en torno al sector minero en Kentucky. La filmografía de Michael Moore sigue este camino, aunque su intervención se vuelve, en ocasiones, más agresiva y la entrevista se convierte, habitualmente, en un interrogatorio atacante y unidireccional. También en esta línea nos encontramos con el cineasta británico Nick Broomfield quien con películas como *¿Quién mató a Kurt Cobain? (Kurt & Courtney, 1998)* elabora un metadiscurso sobre cómo tratar el tema, sobre el proceso de investigación, sobre la búsqueda de aquello que pueda ser interesante y atractivo para el espectador. Avanza hacia no sabe donde, se enfrenta a las situaciones propias de la fase de preproducción, pero con la diferencia que la cámara y el micrófono registran esa información. El final es incierto pero puede acabar, como es el caso de este filme, en la derrota del cineasta frente al discurso coherente y estructurado, en la derrota del documentalista en su búsqueda de la verdad.

1.2.4. Reflexiones y performatividades del documental

Si bien el modelo participativo centra el interés en la relación que se establece entre el realizador y el sujeto filmado, en el caso del modelo reflexivo la atención recae sobre la negociación que se edifica entre el cineasta y el espectador. Ya no se trata sólo de hablar sobre el mundo histórico, sino también sobre los asuntos y problemas que se derivan en su representación. En otras palabras, en vez de ver el mundo a través de los documentales, el modelo reflexivo nos invita a verlo a través de lo que propiamente es: una construcción o representación de la realidad.

Los documentales reflexivos pueden llegar a cuestionar las técnicas y los procedimientos que tradicionalmente han conferido autoridad al documental y,

especialmente, a los métodos primitivos empleados por la modalidad expositiva. Es decir, que lo que se pone en tela de juicio son sus valores de realidad, retando al espectador a que evalúe el grado de realismo a través de las convenciones y técnicas propias del género. *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989) se basa en una serie de entrevistas a mujeres de Vietnam que describen las condiciones opresivas que han tenido que sufrir desde el final de la guerra. Posteriormente en el filme, el espectador descubre que esas mujeres son inmigrantes que viven en Estados Unidos y que forman parte de una puesta en escena ficticia para recitar fragmentos minuciosamente transcritos y editados por Minh-ha, cuyas fuentes y lugares de registro eran distintas a las que se nos presentan en el filme.

Estamos, pues, ante un modelo de representación donde prevalece, por encima de los demás, la autoconciencia y la autocrítica, donde se nos invita a reflexionar sobre el proceso, y en el que también tienen cabida, en esa coyuntura (de) constructiva, los juegos híbridos con la ficción. La ficción en el documental, aunque es representada y encajada por el espectador de formas muy diversas, dependiendo de su condición emocional e intelectual respecto al género, el tema tratado y la predisposición del autor por revelar esa información, plantea en sí misma una reflexión crítica sobre el propio filme, encontrando en el falso documental el punto álgido de tal cuestionamiento.

Así ocurre con la representación falsa de Jim McBride en *David Holzman's Diary* (1968), con el manipulador uso del material doméstico empleado por Michelle Citron en *Daughter Rite* (1978) o con el trabajo sobre la actriz Shelby Leverington en la mencionada *...No Lies* (1974). Todas ellas nos inducen a cuestionar la autenticidad no sólo de la historia en particular sino del género documental en general: “¿qué ‘verdad’ revelan los documentales sobre sí mismos; qué diferencia hay con una representación escenificada y guionizada; qué convenciones nos inducen a creer en la autenticidad de la representación documental; y cómo esta confianza puede ser productivamente destruida?” (Nichols, 2001: 127).

Este cuestionamiento o negociación con el espectador surge en películas como la citada *Burma VJ: Reporting from a Closed Country*, cuando las escenificaciones del coordinador de prensa sirven como elemento cohesionador de todo el material de archivo y estructura argumental y cronológica de la historia. Esta información revelada en los créditos finales sitúa al espectador dentro de una esfera reflexiva sobre la veracidad y confianza depositada en el documental. En esta línea, la comentada *1973 Revoluciones por minuto. Las últimas horas de Salvador Allende*, en la que un actor interpreta un monólogo teatral sobre el personaje mientras se alternan imágenes de archivo y textos poéticos en *off* de la Divina Comedia, convierte al filme en una constante para el espectador en el cuestionamiento sobre los verdaderos valores tradicionales del género, efecto que no exime en absoluto a la obra de valor documental.

En el panorama del documental actual, la modalidad reflexiva adquiere una gran relevancia pues las formas de representación de lo real se expanden en busca de obras híbridas con la ficción y lo experimental, en un intento de redimir al documental de su versión más primitiva. Los ejemplos son múltiples y variopintos, y las posibilidades reflexivas que se derivan de esta formulación son infinitas. En Reino Unido, la obra de Brian Hill es un ejemplo significativo del alcance de esta modalidad.¹⁵⁹ Con *The not dead* (2007), Hill explica mediante la entrevista, el archivo y la poesía los trastornos psicológicos de tres excombatientes del ejército británico.¹⁶⁰ En *Songbirds* (2005), por otro lado, diferentes mujeres encarceladas explican sus vidas a través de la entrevista y la música rap. Un filme en el que las presidiarias se convierten en actores no profesionales que interpretan un papel dramatizado sobre sus propias vidas.

¹⁵⁹ Brian Hill es director, guionista, productor ejecutivo y director general de Century Films, productora británica dedicada a la producción de documentales con carácter innovador para su venta y distribución internacional.

¹⁶⁰ Se utilizan algunos textos de la poesía de guerra de Simon Armitage a través de la lectura de los personajes, que junto a la manifestación testimonial sirve para expresar, desde la retórica reflexiva, el trastorno de estrés post-traumático por el que están pasando.

Otro ejemplo actual y paradigmático lo encontramos en el documental *The Arbor* (2010), de la realizadora británica Clio Barnard, el cual reconstruye la vida personal de la dramaturga Andrea Dunbar y sus tres hijos. Para ello se sirve de algunos extractos de documentales televisivos, una puesta en escena callejera que representa algunos fragmentos de la obra de la autora y, como punto novedoso, una aportación testimonial cuyo sonido proviene de grabaciones reales, pero que en su representación visual intervienen actores profesionales que recrean una puesta en escena ficticia mientras practican fonomímica.

Este tipo de documentales pueden, además, ser reflexivos desde una perspectiva política. A las consideraciones y expectativas críticas que formulan las formas del documental reflexivo, se le añaden las cuestiones propias de la representación social. En este sentido, el cine feminista del que en el apartado anterior hacíamos mención adquiere una gran relevancia en cuanto a la discriminación de la mujer en el mundo contemporáneo. Esto provoca en la audiencia un grado de concienciación casi inconsciente que se mueve entre el conocimiento y el deseo, entre lo que es y lo que debería ser. De este modo, el documental reflexivo vuelve a señalar a la audiencia como principal elemento en la construcción del discurso documental.

Por último, Nichols introduce una nueva modalidad a la que denomina performativa, la cual, al igual que ocurría con el modo poético, plantea cuestiones sobre qué es el conocimiento o qué parte de la información nos conduce a un debido entendimiento del mundo. De nuevo, se cuestionan aspectos fundamentales del documental tradicional, con la diferencia de transmitir el conocimiento a través la experiencia personal y el uso de la retórica poética. Esta modalidad esquiva la representación realista, por lo que da pie a crear formas que se muevan por las fronteras entre la ficción y lo documental. Es, por tanto, un modo alternativo a la modalidad reflexiva, “un modo que no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino que se caracteriza por desviar nuestra atención de la cualidad referencial del documental” (Nichols, 1994: 93).

Si el documental reflexivo cuestiona e intenta desadaptarse de las convenciones formales del género, el modo performativo subraya, desde la dimensión afectiva de la experiencia del autor, los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. Pero el vocablo *performative* se presta a confusión ya que es un término que no sólo no encuentra una traducción adecuada a nuestro vocabulario, sino que dificulta la comprensión de la modalidad en sí misma. Si entendemos que proviene de *performance*, o lo que vendría a ser una muestra escénica de representación, podría aplicarse en el documental bien por la acción premeditada del sujeto (actor social o actor real), bien por la intrusión del autor ante la cámara. En este caso, nos remitimos al modo participativo, aunque para Antonio Weinrichter este último difiere del primero “pues si éste (participativo) lo fiaba todo a la fe de los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara” (Weinrichter, 2004: 50).

Para la profesora Stella Bruzzi, las formas que llaman a la *performance* “han estado siempre en el corazón de la práctica documental y todavía hoy es tratada bajo sospecha porque acarrea connotaciones de falsificación y ficción, rasgos que tradicionalmente desestabilizan los intereses de la no ficción” (Bruzzi, 2006: 153). Para Bruzzi, no sólo Flaherty incorporaba un elemento performativo en las dramatizaciones de sus escenas sino que le siguen autores como Dziga Vertov, Georges Franju, Emile de Antonio, Chris Marker, Claude Lanzmann o Marcel Ophuls, quienes no por ello invalidan la práctica documental sino que es la forma que tienen de acercarse a la realidad.

Pero entendemos que Nichols aplica el término performativo a su valor empírico y pragmático, es decir, al poder demostrativo de la acción llevada a cabo por el propio autor, quien subraya la complejidad de nuestro conocimiento sobre el mundo, enfatizando su dimensión subjetiva y afectiva. Trabajos como *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *The Body Beautiful* (Ngozi Onwurah, 1991) o *Bontoc Eulogy* (Marlon Fuente, 1995) hacen hincapié en la complejidad emocional de la experiencia y la memoria desde la perspectiva del propio

cineasta. Todas ellas engloban un componente autobiográfico que puede confundirse o asemejarse con el modelo participativo. De hecho, para Weinrichter, autores que anteriormente habíamos encasillado en la modalidad participativa como Ross McElwee, Nick Broomfield o Michael Moore, entiende que son performativos, pues “su presencia no es meramente anecdótica y va mucho más allá de la condición de mero receptor de entrevistas: su personalidad, mantenida de una película a la siguiente, guía toda nuestra percepción de la narración” (Weinrichter, 2004: 51-52). El también clasificador teórico de documentales Michael Renov no duda en denominar a las performatividades como *new subjectivity*, lo que ha derivado también en conocer a este elenco de películas como *personality films*.

En la difícil práctica de determinar a qué modalidad pertenece cada autor o cada obra, o cuál de ellas obtiene mayor predominio sobre las demás, Nichols defiende que los filmes del modelo performativo comparten una desviación de las formas realistas de representación del mundo histórico y abogan por una estructura narrativa no convencional, una libertad poética y una forma claramente subjetiva de exposición, por lo que autores como Moore o Broomfield no encajarían en este esquema.

Sí que se adaptarían, sin embargo, películas como *Tovarisch, no estoy muerto* (*Tovarisch, I am not dead*, Stuart Urban, 2007), en la que Garry Urban, padre del director, escapó (supuestamente) con vida de la persecución soviética y del Holocausto judío. Bajo esta premisa autobiográfica, padre e hijo, tras la caída de la URSS, emprenden un viaje a los escenarios reales de su historia épica de supervivencia en el que Stuart revelará en primera persona informaciones que hasta entonces le eran desconocidas y que, gracias a la elaboración del filme, puede ir recomponiendo. El propio autor pone en evidencia algunas de las contradicciones que se desarrollaron alrededor de la supuesta heroicidad de su padre. Este ejemplo de representación performativa se caracteriza, pues, por la insistente muestra afectiva y emocional del autor hacia la realidad. Es casi una evolución del modo reflexivo hacia la subjetivización, no tanto sobre el cuestionamiento de las formas y procesos sino sobre el

conocimiento en sí mismo. “El mundo representado por los documentales performativos está, incluso, bañado por tonos evocativos y expresiones sombrías que constantemente nos recuerdan que el mundo es algo más que la suma de la evidencia visible de la cual derivamos” (Nichols, 2001: 134).

Por otro lado, al igual que ocurría en la modalidad reflexiva, las recientes formas performativas encuentran la manera de posicionarse del lado de las subculturas y otros colectivos minoritarios, pero esta vez ya no hace tanto referencia a lo que podría expresarse con la sentencia “hablamos sobre ellos para nosotros” sino con “hablamos sobre nosotros para ti”, o bien, “hablamos sobre nosotros para nosotros”. Y lo hace a través de un acercamiento más próximo a lo experimental, a lo poético o al cine de vanguardia, pero poniendo menos énfasis en el proceso o valor del filme en sí mismo, y sí en su dimensión expresiva que ayuda a relacionarnos con el mundo histórico.

Ejemplos significativos en esta línea serían películas como *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1991) o *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), esta última atestigua a través de una serie de declaraciones, recreaciones, recitales poéticos y puestas en escena performativas las complejidades raciales y culturales de la comunidad negra homosexual. Este tipo de filmes conforman un tipo de experiencia que invita al espectador (concretamente a un público objetivo específico) a ocupar la posición social y subjetiva de esta comunidad y sentirse parte activa de la misma. Así lo hace el propio Riggs cuando en su última declaración reafirma: “Hombres negros amando hombres negros es la acción revolucionaria”.

A menudo las formas performativas comparten patrones con otras modalidades, aunque lo que verdaderamente les diferencia de las demás es que constantemente nos recuerdan que el mundo va más allá de la evidencia visible de la cual formamos parte. Así, el comentario en *off* junto con el archivo ilustrativo de *Noche y niebla* (*Night and Fog*, Alain Resnais, 1955), película que trata sobre el Holocausto judío, sitúan al filme parcialmente en la modalidad expositiva, pero el inquietante tono personal de la narración, llevada a cabo por Jean Cayrol, superviviente de Auschwitz, evoca más a la memoria que a la

propia historia, y nos exige una respuesta emocional que reconozca que la completa comprensión y representación de este acontecimiento histórico a través del cine alcanza la categoría de utópico.

Lo mismo ocurre con gran parte de la filmografía del mencionado Péter Forgács, quien pese a haberlo sumado anteriormente a la modalidad poética, su filmografía basada en la construcción a partir de metraje encontrado descontextualizado de su valor ideológico original, deja en manos del espectador los juicios de valores sobre su propia construcción, pero a la vez nos invita a posponer esa reflexión para sumergirnos directamente en la experiencia del encuentro subjetivo con el acontecimiento histórico, un ejercicio en el que pesan más las muestras afectivas sobre las efectivas, la emoción sobre la razón.

Para finalizar, al igual que Forgács y otros grandes documentalistas clásicos como Vertov, Resnais o Kalatozov, los modos performativos contemporáneos nos invitan a mirar de nuevo al mundo y a reflexionar sobre nuestra relación con él. Quizás el elemento distintivo de las performatividades contemporáneas respecto a los clásicos, pasa por privilegiar el uso de la primera persona y construir el discurso a partir de lo que Nichols define como “conocimiento encarnado”.

A la pertenencia del autor a grupos minoristas o desfavorecidos racial, cultural o sexualmente, se le añaden filmes en los que los autores indagan sobre temas personales y relaciones familiares, como así ocurre con el cine que propone Lourdes Portillo (*El diablo nunca duerme*, 1994), Naomi Kawase (*Kya ka ra ba a*, 2001), o Andrés Di Tella (*Fotografías*, 2007) entre otros, reivindicando que la representación del mundo histórico es posible a partir de premisas autobiográficas.

| MODALIDAD | INTERVENCIÓN DEL AUTOR | AUTORES/FILMES |
|---------------|--|---|
| Poética | El autor se manifiesta a través de impresiones subjetivas propias de la experimentación y la autoría cinematográfica. | Vanguardismo años 20, Buñuel, Ivens, Marker, Forgács... |
| Expositiva | El discurso documental se construye a través de la denominada voz de Dios. Reniega de la autoría y construye un relato de apariencia objetiva y neutral. | Cine de propaganda, documental divulgativo e informativo para televisión. |
| Observación | Existe una negación de cualquier tipo de intervención sobre la acción y los personajes. El discurso se elabora en la sala de montaje. | <i>Direct-cinema</i> , Wiseman, Pennebacker, Maysles, Philibert... |
| Participativa | El autor está y participa de la acción, interactúa con los personajes y adquiere diferentes grados de protagonismo en el relato documental. | <i>Cinéma vérité</i> , <i>Chronique d'un été</i> , McElwee, Kople, Moore, Broomfield... |
| Reflexiva | El autor representa el mundo histórico a través de una negociación con el espectador sobre la realidad representada a través del filme. | Trinh T. Minh-Ha, Godmilow, Hill... ... <i>No Lies</i> , <i>David Holzman's Diary</i> , formas del docudrama, cine feminista y de las minorías. |
| Performativa | El autor nos ofrece entrar en un proceso de entendimiento universal a través de la propia experiencia personal. | <i>Resnais</i> , <i>Portillo</i> , <i>Di Tella</i> , <i>Kawase</i> ... cine cine autobiográfico, cine minorista (personal y político). |

Tabla 6: Esquema sintético de las modalidades de Nichols a partir de la intervención del autor, estilos cinematográficos, filmes y autores representativos.¹⁶¹

¹⁶¹ Fuente: Elaboración propia.

2. Presencias, apariciones y asomos del autor en el documental

Este apartado pretende analizar, desde la perspectiva del documental actual, las diferentes maneras en las que el espectador percibe la presencia del autor en el filme. Con el ya mencionado auge del género en todas sus esferas de producción, difusión, audiencia y repercusión mediática, académica y ensayística, los realizadores de documentales buscan nuevos métodos formales y conceptuales con los que poder establecer una conexión entre su persona y la realidad social. Veremos, pues, las diferentes modalidades en las que el autor, de manera estratégica, en tanto que estilística, interviene en el filme para construir el discurso documental y como deja constancia en el espectador de su presencia ya sea física o “espiritual”.

Sin entrar en profundidad en asociaciones o argumentaciones teóricas sobre cuánto hay de ficción o de objetividad en el documental, cuál es el grado de manipulación frente a lo observacional o qué problemas éticos se plantean en la construcción de lo real a través del arte cinematográfico, en este apartado pretendemos enumerar, describir y analizar, con la ayuda de ejemplos significativos, las diferentes formas en las que el autor toma protagonismo y se manifiesta en la película.

Teniendo en cuenta esta premisa introductoria, el protagonismo en un filme documental puede hallarse, en primer lugar, en los actores sociales, aquellos que presumiblemente no interpretan un papel “ante cámara”, o que, en su defecto, lo hacen interpretando el papel de su propia vida; aquellos quienes a través de sus declaraciones y/o acciones forman parte imprescindible del texto documental. El otro tipo de personaje puede encontrarse en el propio autor. Ante las múltiples posibilidades de representación que ofrece la realidad, en el documental de hoy surgen múltiples y creativas formas en las que el autor imprime su sello personal. Un autor que a veces se manifiesta, se posiciona, (auto) reflexiona, se implica en cuerpo y alma, incluso se pone a prueba, a

menudos dejándose ver y oír, dejando en la película la huella de su presencia, su “yo”.

Y ante esta situación, no menos importante es la percepción que de todo ello tiene el espectador. El público a menudo necesita cierta dosis de identidad, un referente en el que apoyarse, alguien que, en la difícil tarea de transmitir los fragmentos de la realidad social, adquiera y asuma la responsabilidad del discurso textual. Desilusionado, o con cierto aire de desconfianza sobre las formas expositivas, el público parece sentirse cómodo y arropar a los discursos subjetivos del documental, a los puntos de vista marcados por el autor cinematográfico o, cuando menos, a las formas observacionales que invitan a sacar sus propias conclusiones sobre los temas expuestos.

Presentemos ahora una división de las diferentes maneras en las que el espectador de documentales ve, escucha y/o intuye la presencia del autor en los filmes. Explicaremos cuáles son las estrategias de los directores para mostrarse de una manera u otra. Y utilizaremos ejemplos representativos y comparativos del documental contemporáneo, aportando nuevos datos acerca de las nuevas tendencias y estilos de intervención del autor en el mundo del género documental.

2.1. Presencia corporal

Es evidente que la manera más directa que un director puede mostrarse al público es cuando éste trabaja ante cámara y, por tanto, aparece en pantalla. La relación que se establece, pues, entre autor y espectador es, si más no, de identidad visual. El autor entra dentro de campo y se convierte eminentemente en uno de los personajes. Se ve y podemos escuchar su voz de forma diegética, al igual que podría ocurrir con los demás protagonistas y testimoniales.¹⁶² A

¹⁶² Con “dentro de campo” nos referimos a todo aquello que recoge el ángulo de visión de la cámara durante la toma de un plano. Normalmente, a través del montaje de diferentes tomas, el autor puede quedarse “fuera de campo” en algunas de ellas, lo que significa que la cámara, en

veces, actúa como hilo conductor; otras, interviene sobre los actores sociales y, en ocasiones, reflexiona sobre su propia persona, sobre su presencia en el filme o sobre el propio proceso de la película.

La presencia corpórea del director en el documental es una elección que, normalmente, escapa de la razón de estilo para convertirse en un motivo conductual e ideológico. Pero tanto su aparición en pantalla como su influencia sobre los actores sociales y demás sujetos fílmicos se manifiesta a partir de formas y estilos muy variados, de los que ahora intentaremos hacernos eco y de los que nos aventuraremos a titularlos y que nos ayudarán a establecer una clasificación y una mejor identificación.

2.1.1. La presencia intimidadora

Esta modalidad podría sintetizarse poniendo como ejemplo paradigmático el estilo del cineasta Michael Moore, quién desde sus inicios utiliza una técnica interventora e interactiva sobre la acción y los personajes, participando de manera clave en la trama narrativa. Moore se muestra a menudo como un participante abierto, monologuista en algunas ocasiones (a través de la voz en *off*) y dialogador en otras (en su interacción con los actores sociales). Defensor y acusador al mismo tiempo, dependiendo de sus intereses ideológicos, el realizador se ve con la suficiente autoridad como para interrumpir la acción o la conversación y enfrentarse cara a cara con los participantes. Sus comentarios y respuestas intradiagéticas constituyen parte esencial de la película. Y las imágenes, a menudo, dan validez a sus afirmaciones o, en su defecto, ponen en duda las declaraciones de los testimonios.

Sin duda, todos los filmes documentales del controvertido y polémico cineasta americano Michael Moore son aplicables a esta metodología de trabajo. Pero existe una diferencia considerable entre sus obras iniciales, especialmente entre *Roger y yo* (*Roger & Me*, 1989) y su obra posterior a *Bowling for*

esa toma, no lo ha registrado pero que, en el conjunto de la geografía que sugiere el montaje, el espectador intuye que está dentro de ese escenario.

Columbine (2002). Y es que el autor, gracias a la popularidad y la influencia social que fue obteniendo tanto en cine como en televisión, parece partir con ventaja, no sólo sobre los testimonios que aparentemente les sirven para reforzar su discurso político, sino también sobre el espectador, quién se predispone a aceptar las raíces de su posicionamiento ideológico, sus intenciones activistas y su manera de actuar frente a los acontecimientos.

Así que tanto los dispositivos de producción, como los actores sociales y el público en general están sometidos al servicio del realizador, o así es como entiende Moore que debe ser para construir la base argumental de su discurso. En *Bowling for Columbine*, el director se sirve de la técnica de la entrevista dentro de campo a través de la confrontación directa sobre testimonios y víctimas.¹⁶³ En su entrevista con Charlton Heston, y aprovechando su popularidad, no sólo consigue entrar en su casa con gran facilidad,¹⁶⁴ sino que gracias sobre todo a la presión intimidadora que supone su presencia y la de la cámara, Moore conduce a Heston a la respuesta frívola y al ridículo más absoluto.¹⁶⁵ Después de la entrevista, el equipo de rodaje se pasea libremente por el jardín de Heston, realiza algunos contraplanos falseados y coloca en el muro de su casita de la piscina una foto de una niña recientemente asesinada por arma de fuego. En este caso, lo que provoca reproche y crítica por parte de

¹⁶³ Ya hemos descrito con anterioridad el argumento del filme así como la secuencia en la que entrevista al actor Charlton Heston (véase *epígrafe 2.4.3 del capítulo III*).

¹⁶⁴ Michael Moore se acerca al portal forjado de la casa de Charlton Heston dispuesto a pedir una entrevista con él. Presiona el interfono y responde Heston. Moore le indica que desea concertar una cita añadiendo: "Soy Michael Moore, el director de cine". Heston acepta una entrevista para el día siguiente. Seguramente, su popularidad y la influencia de sus trabajos hayan ejercido una influencia directa sobre la decisión de Heston, quién seguramente habrá valorado que una negativa podría provocar una reacción vengativa de Moore en contra de su imagen.

¹⁶⁵ Recordemos que, por aquél entonces, ya era conocida la demencia que sufría Charlton Heston debido a su anciana edad, por lo que todavía partía, si cabe, en mayor desventaja frente a la entrevista.

algunos espectadores no es tanto la intención del mensaje (cuyo fin puede tener un efecto determinado según cada punto de vista), sino el método provocador empleado por el documentalista. En palabras del cineasta Patricio Guzmán, “si Michael Moore enflaqueciera no podría seguir haciendo películas. Porque él es parte del dispositivo narrativo; él, con su sombrero, su aspecto voluminoso, es la persona que va a molestar al otro, es el provocador”.¹⁶⁶

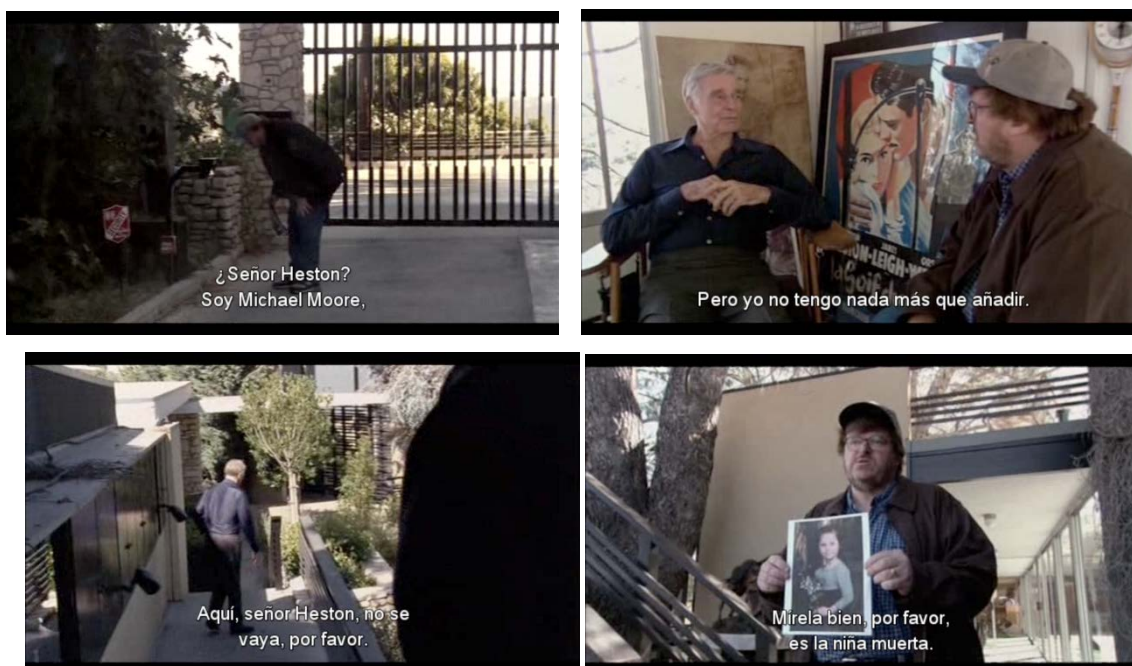


Imagen14: Fotogramas de *Bowling for Columbine*.¹⁶⁷

Aunque Moore se ha convertido en un género en si mismo, encontramos reminiscencias de ciertas técnicas también provocadoras en figuras como, por ejemplo, la de Jean Rouch en *Crónicas de un verano*. En una de las secuencias del filme, el director le pide al personaje del estudiante africano que interprete el significado del tatuaje que Marceline tenía en su muñeca, sin informarle que tenía relación con su dramática infancia debido a la represión judía. El propio

¹⁶⁶ Entrevista personal propia a Patricio Guzmán (15/03/2012). Vid. Anexo p.104.

¹⁶⁷ Fuente: MOORE, M. (2002), *Bowling for Columbine*, [DVD]. Madrid: Manga films, 115'.

Rouch comentó en una entrevista: “Aquello fue una provocación. Cuando vi el filme por primera vez me di cuenta que yo tenía una sonrisa muy cruel; que me incomoda aún hoy. [...] Cuando hice la pregunta, el aislamiento y los supuestos culturales emergieron dramáticamente. Antes de este momento la gente estaba jovial y riendo. De pronto los europeos empezaron a llorar y los africanos quedaron totalmente perplejos, pensaban que el tatuaje era un tipo de adorno. Todos quedamos profundamente afectados. [...] Paré la filmación para dar a todos la oportunidad de recobrase. Ahora bien; si éste es un momento ‘verdadero’ o un momento ‘armado’, ¿tiene alguna importancia?”.¹⁶⁸

Cuando hablamos de Claude Lanzmann, ya no sólo hablamos de su capacidad y presencia intimidatorios o provocadores de algunas de sus entrevistas, sino de su estatus de poder frente a lo que él considera el “deber” de dar a luz y de explicar detalladamente lo que ocurrió en algunos campos de concentración nazi durante el Holocausto judío (*Shoah*, 1988). En una de sus secuencias más controvertidas, Lanzmann entrevista a Abraham Bomba en su barbería de Israel. Mientras éste describe el funcionamiento del campo de Treblinka, en el cual se vio obligado a cortar el pelo a los judíos justo antes de que entraran en la cámara de gas, Bomba se derrumba psicológicamente quedándose sin palabras y rogándole al director que no le haga pasar por eso y que deje de grabar. Pese a la agónica petición del entrevistado, Lanzmann insiste en que “continúe”, que “debe continuar”, que “es necesario”: “sé que es muy duro, y perdóneme, pero tenemos que hacerlo” (mientras, la cámara nunca deja de rodar y el plano se cierra cada vez con más intensidad sobre el rostro del afectado).

En otra de las secuencias, Lanzmann entrevista a Franz Suchomel, exguardia SS del campo de Treblinka. Grabado con cámara oculta bajo promesa

¹⁶⁸ Entrevista a Jean Rouch realizada por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda traducida del inglés por Silvia Chanvillard y Francisco Gatto. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/entrevista_rouch.htm>. [5 de diciembre de 2010].

(incumplida por el director) de no ser revelada su identidad, Suchomel ofrece explicaciones técnicas muy detalladas del proceso de exterminio. En un momento de la entrevista, el director le pide que cante uno de los himnos nazis que solían sonar por los campos de concentración. Cuando éste termina, le exige que lo cante de nuevo, pero en voz más alta, en un momento de suma superioridad del entrevistador, de clara humillación hacia el entrevistado, en una especie de venganza psicológica por su oscuro pasado.

Podemos también hacer mención del cineasta británico Nick Broomfield como uno de los destacados dentro de esta categoría. Conocido por su técnica de intervención directa, las películas de Broomfield insisten más en el proceso de producción que en la resolución o conclusiones del propio filme. En su película más popular, *¿Quién mató a Kurt Cobain? (Kurt & Courtney, 1998)*, el director plantea una hipótesis inicial que responde a la posibilidad de que el líder de la banda de *Nirvana* hubiera sido asesinado. A partir de ahí, el montaje sigue una aparente linealidad cronológica que sirve de guía al propio proceso de investigación, con todos sus avances y descubrimientos, pero también con todos sus tropiezos. Sus películas “insisten más en el proceso de producción de un documental que de entregar un ‘producto terminado’: sus pesquisas no siempre concluyen con éxito o no conducen al punto previsto inicialmente” (Weinrichter, 2004: 137).

Nick Broomfield, normalmente presente en casi todas sus películas documentales, aparece en el plano cargado con su mesa de sonido portátil, auriculares y un micrófono de percha direccional con el que aborda prácticamente todas sus entrevistas y encuentros. Por un lado, la carcasa tecnológica de la que se sirve podría, indudablemente, intimidar a los sujetos o, por lo menos, empujarles a adoptar una postura precabida, desconfiada y fría. Por otro, la relación que se establece entre su imagen (de simple reportero que opera con el sonido por falta de medios), muy en desacorde con las características comunes de un director especializado, y su *modus operandi*, una especie de entrevistador distraído, de tono adulator y con aires de enmascarada ingenuidad, supone una cierta relajación por parte del sujeto entrevistado quien

no le considera, en ocasiones, capaz de encabezar un proyecto de tan importantes dimensiones y repercusión pública como realmente ha ocurrido con algunas de sus obras.

Reproducimos a continuación un fragmento de la conversación que mantiene Broomfield con Hank Harrison, en *¿Quién mató a Kurt Cobain?*, cuando éste, padre de Courtney Love y escritor de algunos libros que comprometen a su hija con el posible asesinato de Kurt Cobain, es abordado por el director a la entrada de su casa:

(Nick se acerca al coche de Harrison con la mesa y la percha de sonido)

N.B.: *¿Qué tal?*

H.H.: *¿Eres Nick? (Sale del coche). Hank Harrison, encantado.*

N.B.: *Igualmente.*

H.H.: *Oh, ¿estás rodando ya, no? (Mira el micro mientras cierra la puerta del coche)*

N.B.: *Sí. (Sin pausa) ¿Cuándo fue la última vez que tuviste noticias de Courtney?*

H.H.: *Le dijo a su madre la semana pasada que se iba a casar*

N.B.: *¿Estás bromeando?*

H.H.: *No creo que vaya en serio, creo que está intentando... ¿Queréis entrar?*

N.B.: *Claro (Pero continúa preguntándole, sin pausa) ¿Con quién se va a casar?*

H.H.: *Con Edwar Norton.*

Esta secuencia demuestra una estrategia clara del director por extraer declaraciones que, sin tiempo previo del sujeto para la meditación y reflexión sobre las preguntas e intenciones de la película, intentan forzar la respuesta precipitada, la frase o pista que, en un momento de mayor vulnerabilidad, intente revelar parte de su investigación. Respecto al estilo formal del que parte el director, "Broomfield no fue quien originó el estilo de documental auto-reflexivo, en el que el cineasta investigador aparece ante la cámara, compartiendo con el público las dificultades que encuentra para filmar [...] pero Broomfield ha hecho de ese estilo su marca de la casa" (Cousins y MacDonald, 1996: 344).



Imagen15: Fotogramas de *¿Quién mató a Kurt Cobain?* ¹⁶⁹

2.1.2. La presencia demostrativa

En lo que denominamos presencia demostrativa, el realizador no sólo se entromete y participa de la acción sino que se convierte en el principal agente que justifica y demuestra los argumentos narrativos de su película. Ofrece muestras de su personalidad y de su vida, sirve de hilo conductor de la historia y se proclama como el ejemplo o la prueba definitiva de su investigación.

Si Moore es, en esencia, la imagen del documentalista intimidador, el ejemplo más popular de la presencia demostrativa dentro del cine documental vendría a cargo del director norteamericano Morgan Spurlock con su película *Super size me* (2004). Spurlock decide poner su cuerpo a prueba y averiguar por

¹⁶⁹ Fuente: BROOMFIELD, N., (2004), *¿Quién mató a Kurt Cobain?* (Kurt & Courtney), [DVD]. Madrid: Manga films, 95'.

si mismo que le puede ocurrir si se alimenta durante un mes sólo con los alimentos que ofrece la cadena de alimentación McDonalds. Él mismo se somete a una serie de reglas, convirtiéndose así en conejillo de indias de un experimento, sino polémico, discutible, pero con la lícita intención de demostrar que la epidemia de obesidad que afecta a la población estadounidense es una realidad latente.¹⁷⁰

Bajo esta premisa, el cuerpo de Spurlock comienza a experimentar cambios: se engorda, se le altera el colesterol, sufre dolor de cabeza, mareos, vómitos e incluso disfunción eréctil. Pero su peculiar estrategia fílmica contribuyó irrevocablemente al perjuicio de la imagen y ventas de la gran compañía de *fast food*, que no pudo hacer nada para evitar la publicación y difusión del documental y que propició la retirada de las raciones extra grandes en los menús del McDonalds. El galardonado periodista de Sierra Leona Sorious Samura ya hizo lo propio con documentales como *Living with Hunger* (Charlotte Metcalf, 2003) o *Living with Refugees* (Simon Atkins y Claudio von Planta, 2004).¹⁷¹ En el primero, Samura intenta conocer la historia de aquellos que viven al borde de la inanición. Para ello se desplaza a un pueblo en Etiopía lejos del alcance de las Naciones Unidas y de la mayoría de las ONG. Durante dos meses vive en una cabaña y sobrevive con la misma precaria dieta que el resto de los aldeanos. En la segunda, se introduce en el campo de refugiados de Darfur en la frontera entre Sudán y Chad e intenta vivir como ellos para comprender la dureza de la represión y las condiciones de vida. Samura se convierte en el personaje central de la historia e intenta romper la lejanía y desinformación que existe entre los espectadores y la marginalidad que le envuelve. Su metodología, en este caso,

¹⁷⁰ Desayunar, almorzar y cenar de McDonalds, pedir tamaño Super size si el dependiente se lo sugiere, probar todos los alimentos que ofrece el establecimiento durante ese mes o no comer sólo de ensaladas son algunas de las reglas que el director establece para su proyecto documental.

¹⁷¹ En esta misma línea de estilo, Samura ha abarcado diferentes temas como el SIDA, *Living with AIDS*, y otros sectores controvertidos como en *Living with Corruption* o *Living with Illegals*.

es parte inseparable de su posicionamiento crítico y de denuncia contra las diferentes injusticias.

Otro ejemplo interesante es la propuesta del director finlandés John Webster con *Recipes for disaster* (2008). Webster convence a su mujer y sus dos hijos para cumplir a lo largo de un año con lo que ellos denominan la “dieta de petróleo”. Con esta dieta intentan cambiar sus hábitos de vida reduciendo al máximo de sus posibilidades la compra y el consumo de productos derivados del petróleo. El objetivo es concienciar al espectador de los peligros que conlleva para nuestro planeta el ritmo de vida y consumo desmesurado de este componente y las consecuencias que puede acarrear en un futuro no tan lejano si todos no ponemos remedio. Narrado casi en forma de diario filmado, Webster y su familia se autosometen a este experimento para intentar dar ejemplo al resto de ciudadanos, no sin desatar unas cuantas crisis familiares por el camino, pero llegando a unas conclusiones optimistas y reveladoras para una gran parte de la sociedad.



Imagen 16: Fotograma *Recipes for disaster* (John Webster, 2008).¹⁷²

Pero no siempre es el director de la película quien se somete a las pruebas demostrativas. Éste puede traspasar la responsabilidad a su

¹⁷² La mujer del director responde a la propuesta argumental del filme. Fuente: Copia privada de la emisión del programa *The Passionate Eye*, (CBC Newsworld, 17 de febrero de 2008).

protagonista principal, consciente de las necesidades argumentales de la película. En *I'm Dangerous With Love* (Michel Negroponte, 2009) Dimitri Mugianis, después de que uno de sus pacientes, adicto a las drogas, estuviera a punto de morir en sus manos tras suministrarle una exótica raíz africana, a sabiendas de su incapacidad legal para ejercer como médico o psicólogo, decide viajar a África y participar activamente en algunos rituales iniciáticos. En primera persona y ante las cámaras, Mugianis subyuga su cuerpo a los efectos tóxicos de las exóticas recetas.

De manera muy desigual a los anteriores, aunque igualmente clasificable dentro de esta categoría, fue el ejercicio del realizador catalán Joaquim Jordà, con su película documental *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, 1999), codirigida por Núria Villazán. Híbrido entre la ficción y el documental, el autor propone a los enfermos de un centro psiquiátrico la realización de una función sobre la vida del doctor portugués Egas Moniz y, al mismo tiempo, la filmación de un documental sobre la preparación de la función. Moniz fue un psicocirujano inventor de la lobotomía, una intervención cerebral que reducía a los esquizofrénicos de sus impulsos más agresivos pero que les privaba de otros sentimientos, convirtiéndoles en personas insensibles y de personalidad prácticamente nula. El director y los protagonistas viven en sus propias carnes la experiencia de la locura, en su representación son internados e incluso intervenidos, incorporándose finalmente al propio mecanismo de la representación cinematográfica. Jordà, en un experimento que le permitía ver su propio cuerpo por debajo de la piel, es filmado durante una intervención quirúrgica debido a un infarto cerebral. En boca del director, “se inició un proceso de recuperación que me ayudó a entender y a identificar más profundamente el mundo de las dolencias cerebrales y mentales”.¹⁷³

¹⁷³ Comentarios de Joaquim Jordà en unos textos añadidos a los extras de la edición original del DVD *Monos como Becky* (1999).

2.1.3. La presencia intimista

El cine documental considerado de autor se caracteriza por ser, entre otras cosas, una invitación a la reflexión de nuestro entorno social que afecta a diferentes colectividades e individuos. Para muchos cineastas, su relación fílmica con la realidad les sirve, además, de plataforma para reflexionar sobre su entorno más cercano. Parten de planteamientos personales sobre sus orígenes, su familia, su ser, incluso su cuerpo, en lo que es una revelación sobre su “yo” más íntimo. La intervención totalizadora de su presencia provoca en el espectador, a menudo, una sensación de intromisión hacia su propio ser.

Buscando en los referentes, la cineasta Maya Deren, considerada en los Estados Unidos la madre del cine experimental, influenciada por el cine de vanguardia de la década de 1920, reinventa un nuevo cine con películas como *Meshes of the afternoon* (1943), donde la propia directora se sitúa delante y detrás de la cámara. El filme destaca por la simplicidad de su mirada, por el tratamiento sobre el paso del tiempo, por la tensión de su estructura repetitiva pero, en especial, por la capacidad de convertir la liberación del “yo” en imagen fílmica.¹⁷⁴

Quizás uno de los ejemplos más influyentes de esta línea dentro del panorama del documental del siglo XXI lo encontramos en la figura de la cineasta Agnès Varda. Con *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) y su consecuente *Dos años después* (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, 2002) fusiona el documental social con el cine de ensayo y la autobiografía. Equipada con una cámara digital en sus manos, la autora recorre media Francia en búsqueda de personajes que, de la misma manera que hacían los espigadores en el campo, encuentran en la recolecta de los resquicios de la sociedad una manera de (sobre) vivir. Varda se expone en primera persona a una realidad social de la que intenta encontrar unos vínculos que unan sus reflexiones personales con los fragmentos dispersos del mundo y

¹⁷⁴ Su protagonismo de mujer joven, cineasta independiente y de carácter autónomo contrarrestaba con las heroínas y el star system del cine clásico hollywoodiense de la época.

de sus individuos. La autora se involucra de tal manera en el filme que acaba haciendo una película de si misma consigo misma, autofilmándose y autorretratándose, con referencias explícitas no sólo a su vida y su cuerpo sino también a los elementos técnicos y formales de su propia película. A lo largo del filme, Varda nos muestra su intimidad a través de las grietas de las paredes de su casa, los pliegues y arrugas de sus manos envejecidas o su canoso y áspero cabello, como una muestra de desnudez emocional en este punto álgido de su prolongada carrera como cineasta.

Por otro lado, otra de las tendencias del documental actual recae en la inscripción del autor en la película a partir de la indagación en su propia historia familiar. Uno de los casos más interesantes, sin duda, es el del cine de la cineasta mexicana residente en California Lourdes Portillo que, con películas como *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme* (1994), crea una serie de circunstancias autoreferenciales en la que muestra a su familia desde la primera persona, sacando a la luz algunos de sus dramas más personales. Portillo, al recibir la noticia de la muerte de su tío Óscar, se ve obligado a volver a México e investigar sobre el caso. La propia autora entra en escena y se convierte en protagonista activa de esa búsqueda. La mirada de Portillo se transforma en la de una cineasta, pariente e investigadora a partes iguales.

Entrevistas con diferentes miembros y amigos de la familia, inserción de vídeos domésticos sobre encuentros familiares, conversaciones telefónicas aparentemente privadas, etc., guían al espectador a compartir con la cineasta algunas de sus vivencias y descubrimientos más íntimos y personales. Otra conversación familiar con su madre hizo que, años más tarde, investigara sobre el secuestro, violación y muerte de algunas jóvenes mujeres de Juárez, México, con su filme *Señorita Extraviada* (2001). Y, en una espiral entre la realidad y la ficción, con *Al más allá* (2008), Lourdes Portillo decide encarnar su propia persona a través de la actriz Ofelia Medina, para investigar sobre el comercio de narcotráficos, en un ejercicio autoparódico “sobre sus propias obsesiones, [...] su profesión e incluso su estilo, reconocible en las formas que emplea la no

directora en las que mezcla investigación periodística con reflexión íntima” (Garmar, 2009).

Lejos ya de los dogmas del cine directo, que abogaba por la invisibilidad del autor, entre otros manifiestos, algunos autores encuentran un equilibrio entre la mirada a su interior y el mundo exterior. Así lo manifiesta Ross McElwee en gran parte de su filmografía. Ya desde *Sherman's March* (1986), en la que reflexionaba sobre las relaciones amorosas tras la ruptura con su novia, McElwee se sitúa en primera línea para analizar algunas de las circunstancias personales y familiares que le rodean. En *Time Indefinite* (1993), se introduce en el devenir de lo que será su inminente matrimonio y nacimiento de su primer hijo. Pero la muerte de su padre convierte al filme en un ensayo sobre el paso del tiempo. Por otro lado, *Bright Leaves* (2003) parte de la investigación sobre los orígenes de su bisabuelo, un antiguo magnate de tabacalera que acabó en la ruina pero que, finalmente, se convierte en una reflexión social sobre el consumo de cigarrillos.

En la misma línea de ilustración autobiográfica, es también destacable el cine de Alan Berliner quien, tras varias películas en las que trataba con material de archivo ajeno (*The Family Album*, 1986), decide indagar sobre temas familiares y cercanos. Con *Nobody's Business* (1996) se enfrenta a su padre para abordar una historia de familia o, en *The Sweetest Sound* (2000), reflexiona sobre el hecho de que doce personas compartan el mismo nombre con él.¹⁷⁵ De la misma manera, en *Wide Awake* (2006), Berliner elabora un viaje personal

¹⁷⁵ Sobre esta base argumental encontramos diferentes ensayos como *The Grace Lee Project* (Grace Lee, 2005) en el que la autora no sólo utiliza su propio nombre en el título del documental sino que colapsa el hilo argumental del filme en torno al mismo. La directora se aventura a la búsqueda de mujeres, de toda clase y condición, que se llamen exactamente como ella, e intenta encontrar no estrictamente datos genealógicos sobre su linaje sino características o puntos en común entre estas personas que llevan el mismo nombre, como los rasgos de su personalidad, la autoconcepción identitaria o la percepción que la sociedad tiene sobre ellas.

hacia algunos de sus trastornos y obsesiones y de cómo ha afectado ello a sus responsabilidades familiares y al proceso de creación de su obra.

Todos ellos incorporan grandes rasgos intimistas y autobiográficos. Como ya comentábamos en el capítulo anterior, la reducción del equipo técnico y artístico imprime un carácter subjetivo a las obras: “Ahora, con dos o tres personas, o con una persona incluso, se puede escribir una película igual que un escritor lo hace en una hoja de papel, y eso atrae como consigo un cine subjetivo, personal, íntimo y profundo”.¹⁷⁶ En el caso de McElwee, rodando en solitario, incorpora una narración intensamente personal a sus aventuras fílmicas, a menudo dispuestas a averiguar cuestiones sobre el mundo que le rodea y sobre sí mismo.

Evidentemente, de esta modalidad se derivan prácticamente la totalidad de las formas que tienen que ver con el autorretrato, el ensayo autobiográfico, el diario filmado y otros ensayos personales y metapresenciales de los que nos haremos eco con más detalle en siguientes apartados.

2.2. Presencia oral

En esta categoría nos referimos a aquellos trabajos en los que el autor, a diferencia de las anteriores modalidades, no necesariamente muestra su físico dentro del cuadro fílmico, sino que manifiesta su presencia a través de la voz. Evidentemente, la diferencia entre la presencia física (visual y/o sonora) y sólo verbal responde a las diferentes necesidades e intenciones de estilo y protagonismo del autor dentro de cada filme. Pero en ambos casos se trata de una aparición, cuyo grado de intervencionismo se mueve ampliamente desde el mero comentario o aclaración textual hasta los relatos más profundos y personales.

¹⁷⁶ Entrevista personal propia a Patricio Guzmán (15/03/2012). Vid. Anexo p.104.

Por lo tanto, la voz en el documental es también una manera de romper o prescindir del carácter observacional de la obra.¹⁷⁷ Las palabras del director, en forma de asentamientos, preguntas o comentarios, aunque exentas visualmente de su fuente original, convierten en “visible” la ausencia física del autor en el filme. Pero como ocurre con la presencia física, de la intervención oral también podemos extraer algunas modalidades que cumplen con diferentes objetivos o estilos dentro de la película.

2.2.1. La presencia oculta

Es cuando el autor decide permanecer detrás de la cámara pero intervenir oralmente sobre la acción y los personajes. Existen diferentes grados de intervención y depende de varios factores. Una de los más comunes es aquella en la que el director, bien sea por falta de interés en adquirir protagonismo en la obra, bien porque no se ajusta a ninguna de las normas que establece la modalidad de observación, decide intervenir con su palabra en aquellos momentos que encuentra necesarios para el buen entendimiento y construcción del filme.¹⁷⁸

En esta línea, las hay de intervención mínima, y hace referencia a aquellas en que la voz del director aparece casi como una excepción en el documental, fruto de un comentario o pregunta espontáneos del que se ha decidido no eliminar en el montaje final debido a la importancia significativa para la película. Esto ocurre, por ejemplo, en *Can Tunis* (José González Morandi y Paco Toledo, 2007), donde mayoritariamente el documental es observador pero

¹⁷⁷ Nos referimos a la voz física, la que surge del propio director, ya sea diegéticamente o a través del comentario en *off*. En este caso, no hacemos referencia a la forma metafórica que adquiere la “voz” en el documental cuando ésta se refiere a la opinión subjetiva del autor o la denuncia o manifestación de los diferentes testimonios del filme.

¹⁷⁸ Nos referimos, tal y como comentábamos al describir la modalidad observadora que proponía Nichols, a la intención por parte del director y resto del equipo de producción a la no intromisión e intervención sobre los personajes y las acciones que se derivan ante cámara.

que se permite alguna pequeñísima licencia de intervención según se presentan las acciones ante cámara.

A un nivel más avanzado, encontramos aquél grado de intervencionismo oral que desarrollan directores como Heddy Honigmann (*Forever*, 2006), quien se coloca en paralelo al operador de cámara, de tal manera que no aparece en cuadro pero que, gracias a sus características intervenciones, provoca que los personajes entablen una íntima conversación y dirijan su mirada hacia ella y no tanto al dispositivo técnico. Honigmann ha destacado siempre como cineasta documentalista esporádico y ajeno a las intenciones del filme. En boca de la propia directora en referencia a su estilo comenta: “Desde *Metaal en melancholie* (1994) sentí que era mi camino. [...] Mis filmes están siempre contruidos por varios personajes, porque cada tema tiene miles y miles de caras, y para mí sería imposible o absurdo cortar mis preguntas. Hay un periodista que me califica como la mejor ‘interruptora’ del cine documental. Yo quiero surgir en mis películas porque existe una osada curiosidad y espontaneidad de la que no puedo y no quiero apartarla. Forma parte del filme. Y yo estoy allí” (Honigmann, 2006). Y sobre su no aparición física prosigue: “No me gusta estar dentro [...]. Tengo muy buena intuición para saber dónde está la cámara, a veces aparece un hombro o una parte de mi cuerpo y ves cómo retrocedo. No quiero estar en la imagen, pero sí fuera de ella” (Honigmann, 2006).¹⁷⁹

Werner Herzog, en *Grizzly Man* (2005) se mantiene fuera de campo a lo largo de las diferentes entrevistas a los personajes de su obra. Sus preguntas son breves y escasas, dejando el grueso de su discurso al servicio de la narración en primera persona. Pero en la hipnótica cinta de Herzog, cuyo hilo argumental explora la vida y muerte del experto en osos Timothy Treadwell, el director aparece en escorzo, rompiendo su invisibilidad, en una de las secuencias cruciales del documental.¹⁸⁰ Se suma, así, al extravagante elenco de

¹⁷⁹ Entrevista realizada a Heddy Honigmann por el crítico John Anderson durante la 50ª Edición del Festival Internacional de Cine de San Francisco (2007).

personajes, “fanáticos” e “inocentes” (Alcalá, 2011 [en línea]), que conforman el filme, demostrando, una vez más, el afán de protagonismo y participación con el que se le ha relacionado habitualmente dentro de su filmografía documental: “Para completar la lista de personajes de su cine de no-ficción faltaría incluir al propio Herzog, que aparece en varios de sus filmes como el cineasta conquistador y testarudo, el que siempre tiene la última palabra” (Alcalá, 2011 [en línea]).



Imagen 17: Fotograma de *Grizzly Man*.¹⁸¹

2.2.2. La presencia protegida

En ocasiones, el realizador decide emprender el camino de la producción en solitario. Como ya anunciábamos en el capítulo anterior, cuando nos

¹⁸⁰ Al parecer, Timothy Treadwell había empezado a rodar en las montañas de Alaska cuando, sin tiempo a retirar la cubierta del objetivo, un oso atacó y deboró hasta la muerte a él y a su novia. La cinta, con el registro sonoro, quedó en manos de Werner Herzog quién se dispone a escucharla con auriculares, en frente de la ex novia de Treadwell, sin dar opción ni a ella ni al espectador a escuchar su contenido.

¹⁸¹ Aparición en escorzo de Werner Herzog. Fuente: HERZOG, W., (2007), *Grizzly Man* [DVD]. Madrid: Diario *El País*, 103'.

referíamos sobre todo a las ventajas que ofrece la digitalización en cuanto a ligereza, flexibilidad y manejabilidad de los equipos audiovisuales, una de las tendencias naturales de la labor documentalista es la de seguir la filosofía del “do it yourself” (DIY) o “hazlo tú mismo”. En el caso de la producción informativa para televisión, la imagen del reportero autónomo es cada vez más frecuente.¹⁸² Pero es una cuestión meramente logística y presupuestaria. En el mundo del documental, además, es una razón de estilo y uno de los elementos clave para adentrarse directamente no sólo en según qué lugares o situaciones, sino de manera más sutil y sigilosa, en las esferas íntimas de las vidas de los personajes. El director británico Marc Isaacs, a la diferencia entre rodar en celuloide y en digital responde que “te conduce al hecho de que cuando te presentas ante una situación y empiezas a filmar la realidad y filmar a personas con una cámara pequeña hay algo muy informal en todo ello, y muy directo y, en cierta manera, muy poco intrusivo”.¹⁸³

Precisamente, de la primera película de Marc Isaacs podemos extraer un ejemplo significativo dentro de esta modalidad. Se trata de *Lift* (2002), un documental que se rueda, a excepción de algún plano de recurso transitorio, en el interior de un ascensor de un edificio situado en una comunidad multicultural de la zona East End de Londres. Isaacs, apegado fielmente a su cámara y auriculares, permanece encerrado en el ascensor una media de diez horas diarias a lo largo de dos largos meses. El autor busca la incomodidad que provoca la presencia de un desconocido filmando en un espacio reducido y cerrado, al mismo tiempo que quiere captar la relación que se establece entre los vecinos que comparten ese breve intervalo de tiempo en el interior del aparato. En relación al dispositivo técnico, no cabe duda que es el principal

¹⁸² Los equipos ENG (Electronic News Gathering o lo que sería en español “Captación electrónica de noticias”), tradicionalmente formado por un periodista, un operador de cámara y un sonidista, tienden cada vez más a tareas individuales, donde el operador se convierte en un periodista audiovisual que se encarga de todo el proceso de redacción, grabación, locución y edición de las noticias para los informativos de televisión.

¹⁸³ Entrevista personal propia a Marc Isaacs (30/11/2009). Vid. Anexo p.74.

causante del conflicto pero, por otro lado, ayuda al director a marcar una línea fronteriza que, de alguna manera, le protege de los demás usuarios y le permite adoptar un rol distinto al del resto de los sujetos que intervienen. Más allá de la autofilmación de algunos reflejos en el propio ascensor o de sus zapatillas, no vemos físicamente al autor en la película; tampoco le escuchamos responder a las preguntas que los vecinos le plantean. Sin embargo, sí que nos deja oír algunas de las cuestiones que lanza a aquellos que se convierten en personajes de su filme: “¿Estás enamorada?”; “¿Qué es lo mejor que recuerdas sobre tu infancia?”; “¿Qué te motiva a despertarte por las mañanas?”, entre otras cuestiones.

La perseverancia de Isaacs y la interacción que finalmente se origina en el ascensor, convierten al autor en un protagonista privilegiado, al mismo tiempo que protegido, como decíamos, por los propios dispositivos técnicos y procesos fílmicos. En algunos documentales en los que el autor maneja la cámara personalmente existe una fuerza intrínseca que delimita un grado de subjetividad y del uso de la primera persona por encima del reportero televisivo y de la noticia informativa, o lo que Català entiende dentro de la categoría de “figura expositiva” (Català, 2011: 47). El israelí Yoav Shamir en *Checkpoint* (2003) se planta con su cámara en los puestos de vigilancia del Ejército de Israel en los territorios palestinos ocupados y registra una serie de problemas de convivencia cotidiana que, inevitablemente, conducen al impacto destructivo para ambas partes. Su identificación como periodista, así como su incansable hábito de rodar todo lo que acontece a su alrededor, le otorgan, sin duda, una autoridad y protección política superiores a las que podría alcanzar el ciudadano de a pie.

En un contexto argumental muy parecido, el documentalista Avi Mograbi en *Avenge But One of My Two Eyes* (*Nekam Achat Mishtey Eynay*, 2005), a diferencia de Shamir, quién sólo intervenía con su voz para hacer alguna breve pregunta, se enfrenta exacerbadamente a varios soldados israelíes que intentan limitar sus movimientos e impedir que grabe algunas de las acciones que se suceden en los controles. Mograbi no deja de grabar mientras los soldados increpan contra el dispositivo y discuten con él, que se esconde justo detrás del

objetivo. “El realizador se convierte así en pura mirada, él y su cámara pasan a formar una unidad invisible que se materializa en el resultado de esta conjunción, la imagen-mirada que los soldados intentan obliterar. El momento se convierte, así, por obra y gracia del dispositivo, en un acto político, en una imagen política por antonomasia” (Català, 2011: 47). Un nuevo caso que alcanza una dimensión política, originada gracias a esa conjunción entre la mirada, la imagen y el dispositivo, podría encontrarse en el filme *La pesadilla de Darwin* (*Darwin's Nightmare*, Hubert Sauper, 2004).



Imagen 18: Fotogramas *La pesadilla de Darwin* (2004).¹⁸⁴

Tras la inserción en la década de 1960 de la perca del Nilo en el lago de Victoria, Tanzania, un depredador que exterminó con la mayoría de sus especies autóctonas, se origina un explosivo comercio internacional devastador para las gentes de la zona. Sauper se introduce en este entramado, cámara en mano, consiguiendo el testimonio escalofriante de prostitutas tanzanasas, pilotos rusos, empresarios y financieros europeos, pescadores y trabajadores locales, etc. Por un lado, la imagen de los sujetos “culpables” convierte a la cámara en una

¹⁸⁴ Fuente: SAUPER, H. (2004), *La pesadilla de Darwin*, [DVD]. Madrid: Filmax.

coraza reveladora; por otro, la complicidad entre los personajes “víctima” y el autor elimina cualquier indicio de dispositivo técnico entre ellos, y convierte el la escena en un espacio de confesión extraordinariamente íntimo.

2.2.3. La presencia narrada

“El cine documental hoy en día, en su perfeccionamiento, en su abandono de la pedagogía y de un cierto primitivismo del lenguaje, utiliza más los recursos narrativos del cine y, del mismo modo, la voz pasa a formar parte de esta evolución”.¹⁸⁵ La narración en primera persona conducida por el propio autor es uno de los dispositivos por los que diferentes directores apuestan en el documental contemporáneo. Este componente otorga al filme un carácter autobiográfico, de identificación personal y, del mismo modo, el tono adquiere un halo poético y reflexivo.

Podríamos poner como ejemplo a Mercedes Álvarez en su multipremiado documental *El cielo gira* (2004). El filme parte de un recuerdo de infancia a través de un cuadro del pintor Pello Azketa sobre su pueblo natal. La propia directora navega a través de su memoria y lo transmite a partir de unos textos narrados en primera persona. En una transcripción literal propia del *off* inicial de la película, Álvarez comenta:

Una vez fui a la casa del pintor Pello Azketa y me enseñó este cuadro. Dos niños se asoman al borde de un pantano, en cuyas aguas algo ha desaparecido o está a punto de aparecer. En aquella época yo planeaba visitar mi pueblo de origen, retratar a sus últimos habitantes y arrancarles cuatro palabras. Diez años después quise volver a ver el cuadro. Debido a una enfermedad de la vista, el pintor trabajaba ya con muchas dificultades. Y yo emprendía el regreso que ahora empieza.

¹⁸⁵ Entrevista personal propia a Patricio Guzmán (15/03/2012). Vid. Anexo p.104.

La premisa autobiográfica de la que parte permite a la autora presentarnos el inicio de un viaje de retorno a sus orígenes. Un viaje que también servirá para trazar un recorrido introspectivo hacia lo más profundo de sus recuerdos, su personalidad y su propia existencia. Todavía en el prólogo del filme, Álvarez relata algunos de estos sentimientos, envueltos en un discurso metalingüístico donde la imagen forma parte inseparable del proceso fílmico:

Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, este lugar era el mundo. El resto transcurre más allá de esa loma. He detenido la imagen porque según cuentan quienes se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces, y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal como era por primera vez ante mis ojos, ya no pueda recordarlo.¹⁸⁶

La imperfección de su voz o el ritmo atípico de su lectura contrastan con el arquetipo de narración formal del documental tradicional. La liturgia de la locución de estudio ejecutada por una voz profesional se desvanece ante la nueva ola del documental de autor. En esta etapa, nuevas texturas vocales se llevan a pantalla a partir del propio autor o alguien cercano a su obra. Lejos ya de entender esta circunstancia como un elemento peyorativo para el documental, la voz narrada por el director concede a la obra un plus de sinceridad y honestidad y consigue conectar de una forma más directa con el espectador, creando una elevada sensación de proximidad y empatía.

La filmografía de Patricio Guzmán, por poner un nuevo ejemplo, evoluciona en esa línea hacia el terreno de lo personal. De su monumental e histórica *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas* (1977-1980), una obra de gran compromiso político, donde la narración es expositiva e informativa,

¹⁸⁶ Transcripción propia del *off* de Mercedes Álvarez en *El cielo gira*.

Guzmán se inmiscuye, gradualmente, en su propio mundo.¹⁸⁷ Y en ese viaje interior, uno de los elementos clave es la utilización de la primera persona a través del comentario en *off*. En *Mi Julio Verne (Mon Jules Verne, 2005)* explica el sentido de la aventura del escritor a través de personajes del presente que experimentan con los viajes que Verne imaginó hace un siglo. Pero el motivo es personal y obedece a un recuerdo de su infancia. El texto del filme narra en su introducción:

A los 10 años vivía en Viña del Mar, una ciudad de la costa chilena. Era un niño distraído y no me gustaba la escuela. Para mejorar mis malas notas, mi madre contrató a una profesora particular. Dos veces por semana iba a verla. Su nombre era Carmen. La recuerdo muy bien. Su casa era un lugar misterioso. Siempre estaba vacía y había libros por todas partes. Recuerdo también el ruido del mar que entraba por la ventana. Ella me enseñó una cosa muy simple. Me enseñó a viajar con el dedo. Deslizaba mi mano sobre un mapa y salíamos a recorrer el mundo. Carmen era mi guía y juntos recorríamos miles de kilómetros. Fue la primera vez en mi vida que tuve la sensación de viajar. Viajes imaginarios que se desarrollaban en lo más profundo de mi corazón. Después, Carmen me mostró un segundo secreto: me inició en la aventura al hacerme leer los libros de Verne, traducidos al español, editados en Chile. Eran libros modestos, impresos en papel malo. No tenían ilustraciones pero me fascinaban.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Este documental relata los acontecimientos ocurridos en Chile, entre 1972 y septiembre de 1973, desde el momento en que Salvador Allende pone en marcha un programa de profundas transformaciones sociales y políticas hasta su caída en el Palacio de la Moneda a manos de las milicias de Pinochet. Considerado por muchos críticos como el mejor documental chileno de todos los tiempos, ganó seis grandes premios en Europa y América Latina y fue distribuida en las salas comerciales de 35 países. En Chile no llegó a estrenarse hasta 1996, cinco años después del retorno de la democracia. Finalmente, la película quedaba dividida en una trilogía: *Primera parte: La insurrección de la burguesía* (1978); *Segunda parte: El golpe de estado* (1977) y *Tercera parte: El poder popular* (1980).

¹⁸⁸ Transcripción propia del *off* de Patricio Guzmán en *Mi Julio Verne*.

Pese a la evidencia del “yo” y del reflejo personal que expira el texto, la narración corre a cargo del productor Jacques Bidou (*Salvador Allende*, 2004), quien suplente a la voz del director por razones de pudor, estilísticas o lingüísticas. Sin embargo, en posteriores obras, como ya había hecho anteriormente con *Salvador Allende*, en lo que sería un homenaje particular al ex presidente de Chile, es su particular voz la que narra sus deseos, obsesiones e inquietudes personales y sociales. En *Nostalgia de la luz* (2010), conecta el cielo con la tierra, el cosmos con el ser humano, en un recorrido nostálgico entre su afición por la astronomía y el pacífico pueblo chileno antes de la dictadura. En su primera intervención narrada, Guzmán dice:

El viejo telescopio alemán que he vuelto a ver después de tantos años todavía funciona en Santiago de Chile. A él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la Tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo. La vida era provinciana, nunca ocurría nada y los presidentes de la República caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único tiempo que existía.¹⁸⁹

2.3. No presencia, sin ausencia

Hay ocasiones en las que el espectador no ve ni escucha explícitamente la figura del autor en el documental, pero de alguna manera intuye, deduce o se percata de forma inequívoca de la presencia de un realizador que ejerce cierta autoridad dentro del filme. Presentamos a continuación dos tipos de estrategia donde el autor no necesariamente forma parte de los elementos proyectados en pantalla, pero que su no presencia no significa que esté ausente en la consecución del filme documental.

¹⁸⁹ Transcripción propia del *off* de Patricio Guzmán en *Nostalgia de luz*.

2.3.1. La presencia trasladada

El director decide ocultarse detrás de las cámaras, aparentemente alejado, como si fuera un catalizador de la observación. Pero su discurso, sus intenciones y responsabilidades con la narración fílmica se ven encarnadas en la figura de otro personaje o actor social, entendido por el director como el elemento co-artífice de su obra y expuesto ante el público como una especie de héroe catalizador de la historia.

Uno de los ejemplos más significativos del documental actual lo encontramos en *Ser y tener (Être et avoir*, Nicolas Philibert, 2002). El filme explica la relación del día a día de un maestro y sus 14 alumnos en la escuela de una pequeña población rural de St. Etienne, Francia. El director y el resto del equipo se muestran contemplativos ante las acciones que se desarrollan en la escuela, intentando pasar desapercibidos para no interferir y condicionar, en la medida de lo posible, la espontaneidad con la que se desenvuelven los niños en el transcurso de la jornada. George López, el maestro de la escuela, atento a las necesidades de producción, sabedor de las intenciones del realizador y con ojo crítico para captar o provocar momentos en los que se generan situaciones interesantes para el texto narrativo del documental, se convierte en el principal nexo de unión narrativa entre el director y los alumnos. En este sentido, podemos decir que el maestro se convierte en co-partícipe de la autoría del filme.¹⁹⁰ Philibert, en términos cinematográficos y narrativos, le traslada parte de esa responsabilidad. Metafóricamente, podríamos considerar que la presencia del autor queda representada a través de otro sujeto, de otro cuerpo.

Esto ocurre en películas documentales que funcionan como retratos de personajes carismáticos, entrañables o sorprendentes, con dotes extraordinarios por entender que la representación de sus vidas ante la cámara supone la

¹⁹⁰ A efectos prácticos, pasó algo parecido ya que, después del gran éxito internacional de la película, el propio Georges López llevó a los tribunales a Nicolas Philibert reclamándole parte de la autoría de la obra por “derecho de la imagen y la falsificación”. El tribunal consideró que “no había contrato” y desestimaron su demanda, en la medida que la “obra” era del director. (Ferro, 2005: 59-60).

construcción de un personaje referencial para la película. Así, encontramos protagonistas como Jørgen Lauersen Vig en *The Monastery: Mr. Vig and the Nun* (Pernille Rose Grønkjær, 2006), quien hace 50 años compró el Castillo Hesbjerg, en Dinamarca, con el sueño de convertirlo en un monasterio, pero tendrá que vérselas con las exigencias de las monjas rusas ortodoxas; o el neurocirujano inglés Henry Marsh, *The English Surgeon* (Geoffrey Smith, 2007), quien tras no poder salvar a su hijo cuando era un bebé de un tumor cerebral, emprende una misión de ayuda en Ucrania con aquellos decenas de pacientes que le necesitan; Kassim Ouma en *Kassim the Dream* (Kief Davidson, 2008), ugandés campeón mundial de boxeo, quién a los seis años llegó a participar como niño soldado en el magnicidio del país cometiendo numerosas atrocidades; Eddie Belasco en *Junior* (Jenna Rosher, 2009), un fogoso italo-americano que a sus 75 años vive con su madre Josephine, de 98, en una relación extravagante de risas y peleas; Filippo Lanci en *Diario di un curato di montagna* (Stefani Saverioni, 2009), quién después de ser ordenado sacerdote y de completar sus estudios en Roma, es destinado a los pueblos exiguos del Gran Sasso, la montaña más alta de los Apeninos, dónde se reencontrará a sí mismo y reflexionará sobre su relación con Dios; o a Donald Angus MacLean en *Second Sight* (Alison McAlpine, 2009), que a los 80 años nos conduce, en un periplo cinematográfico, hacia las diferentes leyendas y relatos sobre fantasmas y premoniciones en la isla de Skye, al noroeste de Escocia.

La lista de personajes dentro de esta modalidad es tan extensa como heterodoxa, aunque todos ellos tienen un punto en común: la complicidad con el director para entender consciente o inconscientemente cómo se construye un personaje documental, cuáles son las necesidades del filme y cuánto de importante es su participación activa y creativa en el transcurso de la fase de producción.

2.3.2. La presencia conciliadora

En ocasiones, el autor puede llegar a involucrarse en el documental como un elemento que hace de nexo entre las partes. Aunque fuera de campo, el realizador consigue que la historia entre personajes o situaciones siga por el

camino que argumental y narrativamente le interesa. De alguna manera, el espectador es consciente que las acciones que está viendo han sido convocadas o provocadas por la figura de un autor.

El filme *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Doménech, 2002) se convirtieron en los únicos nexos de unión que separaban a los aventureros balseros cubanos de sus familias cuando, tras lanzarse al mar en busca de las costas norteamericanas, fueron rescatados y refugiados en Guantánamo durante meses. “Nuestra relación con los balseros y sus familias se vio favorecida por el hecho de que a nosotros nos tocó un poco el papel de mensajeros”.¹⁹¹

Filmaban a los implicados como si fuera una especie de mensaje o carta audiovisual y, posteriormente, proyectaban las imágenes a los destinatarios que, a su vez, eran grabados al visionar el material, consiguiendo unas reacciones de gran emotividad y expresividad. Así, aunque los autores no se ven, ni se oyen en pantalla, el público reconoce, de manera indiscutible, al autor como el principal, sino imprescindible, agente de la acción.



Imagen 19: Fotogramas del “Making of” de *Balseros*.¹⁹²

Otro ejemplo de esta práctica la podríamos encontrar en la ya mencionada obra *Promises* (Justine Shapiro, B. Z. Goldberg y Carlos Bolado,

¹⁹¹ Declaraciones de Carles Bosch en el *making of* de los extras de la edición original del DVD de *Balseros*.

¹⁹² Fuente: BOSCH, C. y DOMÈNECH, J.M. (2002), *Balseros*, [DVD]. Barcelona: LaurenFilm, 120’.

2001) (véase p. 145), donde después de mostrar el odio que se respira entre los diferentes bandos, el documental, de la mano de B. Z. Goldberg, adquiere un papel conciliador cuando el director convence a Faraj, un chico palestino que ha vivido siempre en un campo de refugiados, y a los gemelos Yarko y Daniel, israelíes residentes en Jerusalén, para que entablen una conversación telefónica y puedan establecer una primera cita entre ellos y otros niños de bandos opuestos.

Esa conexión, provocada por el director, se convierte en algo más que un juego de niños: significa traspasar las fronteras que les separa, conocer y entender los modos de vida de cada uno y, en definitiva, darse cuenta de que en los niños no recae la responsabilidad de la guerra, pero sí que de ellos podría depender la resolución de paz en el futuro.



Imagen 20: Fotograma de *Promesas*.¹⁹³

¹⁹³ Fuente: BOLADO, C., GOLDBERG, B. Z., y SHAPIRO, J. (2001), *Promises*, [DVD]. Barcelona: SAV S.A.

3. Formas metapresenciales y metadiscursivas del documental

Como ya venimos anunciando a lo largo de este trabajo, y como demuestran muchos de los ejemplos de los que nos servimos para desarrollar los diferentes puntos teóricos de este estudio, el cine documental tiende a la desneutralización de la información, a la acotación de lugares, sujetos y situaciones que sean representativos de una realidad social, y a la exposición subjetiva de unos discursos basados, normalmente, en la expresión de valores universales. Del interés generalizado por los mundos exóticos y lejanos, ahora el foco de atención puede desarrollarse a través de la convivencia dentro de una barriada marginal (*Can Tunis*), una aldea a punto de desaparecer (*El cielo gira*) o los acontecimientos que rodean a una tienda de comestibles (*Alimentation générale*, Chantal Briet, 2005); si antes había una obsesión por esconder los dispositivos técnicos de filmación (tal y como ocurría en el cine directo), ahora la aparición de microfonía, iluminación y cámaras es casi una apuesta formal del documental (véase, por ejemplo, el cine de Nick Broomfield), y un motivo de lucimiento en televisión; si mostrar la presencia del autor era romper con la aureola poética y romántica de la fantasía del cine (como así rezaba el documental clásico y se muestra el cine observacional), con la llegada de las nuevas subjetividades, el autor se muestra participativo, actúa como hilo conductor e interactúa con los personajes y el espectador que lo identifica como uno de los agentes principales del filme.

El auge de los programas de la telerrealidad, así como la proliferación de la Web 2.0 (redes sociales, *blogs*, *fotologs*, etc.), han transformado por completo el concepto de intimidad, desdibujando las fronteras entre lo personal, lo privado y lo público. Asistimos pues al momento más álgido de la manifestación de las subjetividades en todos los niveles. Y, ante esta situación, el documental no sólo participa de las diferentes corrientes que exteriorizan la intimidad, como así lo hace con los ensayos autobiográficos, la utilización del material doméstico para la construcción documental, los diarios filmados, los viajes introspectivos hacia el entorno familiar, las correspondencias fílmicas, etc.

Todas estas formas reflexivas que se mueven en la biosfera fílmica del “yo” comparten un componente metalingüístico en sus hábitos de creación. Las cavilaciones del autor ya no sólo se preocupan de reflexionar sobre el entorno que les rodea y sobre si mismos, sino sobre cuestiones como su existencia, su presencia dentro del filme o el proceso constructivo de la propia película. En este apartado intentaremos clasificar, describir y analizar algunas de estas formas metadiscursivas.

3.1. Notas sobre lo íntimo, lo personal y lo público

El cine documental ha pasado siempre por diferentes procesos en los que la incursión de lo subjetivo se ha ido asomando entre las formas de un género basado fundacionalmente en la representación aparentemente objetiva de lo real. Del autor comprometido socialmente con hacer llegar al público cuestiones de interés general sobre el mundo histórico, se ha evolucionado hacia las formas en las que la expresión del yo alcanza nuevos significados, intereses y en donde se establecen nuevos contactos con algunos de los valores universales del mundo social. “La pretendida objetividad que empezó a constituirse como garantía de una cierta verdad en los discursos públicos, se ha ido desintegrando para dar paso a una curiosa emergencia de subjetividades que convierten la intimidad en una forma de espectáculo” (Quintana, 2011).

Ya en el siglo XXI, a partir del nacimiento del blog como diario íntimo, la masificación de los *reality shows* en televisión y, posteriormente, la creciente aparición y desarrollo de las redes sociales a través de la informática y la telefonía móvil, con todas sus aplicaciones multimedia y de hiperconexión, se abre paso a la recuperación y generalización del concepto de extimidad.¹⁹⁴ En contraposición a la intimidad, la extimidad relaciona aquellos aspectos que, pese

¹⁹⁴ Este término fue utilizado por el psicoanalista francés Jacques Lacan en 1958 en su seminario La ética del psicoanálisis, para designar los deseos de hacer visibles aquellos aspectos del yo que antes se consideraban íntimos. En 1985, Jacques-Alain Miller repescaba y actualizaba el concepto en su libro *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*.

a parecer estar dentro de los límites de lo privado, se hacen públicos. El concepto surge, por lo tanto, para diferenciarlo de la idea antigua de intimidad, valorado como un espacio privado, reservado para la propia persona, para un grupo reducido o la familia. Pero en los tiempos actuales, los relatos personales, las fotografías y vídeos de momentos íntimos, la información sobre las localizaciones por las que has pasado y las personas con las que has estado, las agendas de contactos, los enlaces de interés personal, gustos y opiniones diversas, se convierten en el material más compartido por las masas en el día a día de nuestros modos de comunicación. Tal y como afirma la antropóloga argentina Paula Sibilia, “comparado con un tiempo atrás, eso que parece privado, hay que mostrarlo porque, aunque existe el privilegio de ser íntimo, sino se muestra, corremos el peligro de que no sea verdad” (Sibilia, 2011).

Algo parecido ocurre con la evolución del documental, en el que desaparecen no sólo algunas de las barreras morales, como el pudor o el recato por mostrarse, sino también físicas: los diarios filmados, las películas domésticas, los ensayos autobiográficos y otras apariciones que remiten a la intimidad del autor, son concebidas como piezas fílmicas para ser vistas en cines, festivales, museos y otras proyecciones, así como para su edición en DVD e incursión en la Red. En un contexto filosófico, parece fundamental la expresión pública hoy en día de uno mismo para definir que realmente existes, “cada vez más somos lo que se ve, somos lo que somos capaces de mostrar, lo que está en nuestra exterioridad, en la piel, en las pantallas, en la forma de vestirse, de ser, de hablar, de performar...” (Sibilia, 2011). Es curioso como Sibilia introduce el término “performar” al igual que ya lo hacía Nichols en su clasificación del documental altamente subjetivo y en el que intervenía el espectador como parte esencial para descifrar los diferentes valores y códigos de identidad que emergen del filme. En este sentido, la sociedad ha hecho que cada uno se defina por la mirada del otro, dificultando la posibilidad de refugiarse en la interioridad y de enfrentarse a la soledad.

Existe pues el deseo de exteriorización de la intimidad que, tal y como ya apuntaba Lacan, debe distinguirse del exhibicionismo, que es patológico,

repetitivo e inscrito dentro de un ritual morboso. Al igual que distinguíamos el documental cinematográfico del reportaje televisivo por su creatividad formal o por su profundidad discursiva, entre otros asuntos, también es importante resaltar la autoría cinematográfica de algunas obras documentales que surgen de la extimidad propiamente respecto a otras formas masificadas de mostrar la intimidad o comerciales en las que se prioriza el espectáculo.

No es lo mismo la historia de la fallecida Jade Goody, ex concursante de la versión inglesa de Gran Hermano, quien decidió vender a los medios de comunicación sus últimos meses de vida para recaudar dinero para sus hijos, que el ensayo videoartístico de Barbara Hammer en *A Horse is Not a Metaphor* (2009), quién relata en primera persona su propia postración y superación de un cáncer. La lucha y el sufrimiento por la enfermedad, así como la publicación de algunos de sus momentos más íntimos, son los puntos que tienen en común. Pero mientras el primero es una exhibición extremista fruto de la presión mercantilista del medio televisivo por conseguir audiencia, el segundo se rige por la exteriorización de lo íntimo, en un ejercicio personal de autosuperación, de apoyo al colectivo enfermo de cáncer y de identificación con el gremio feminista, cuya proyección pública va mucho más allá de los objetivos financieros.

La cantidad de información de la extimidad a través de la Red es tan interminable como inservible en la mayoría de los casos, en términos de autor o lenguaje cinematográficos. Con YouTube al frente, en las plataformas de difusión audiovisual que ofrece Internet tienen cabida prácticamente casi todo por casi todos. “No es quién produce, no es la proliferación de la producción, es exhibición. [...] La gente imita lo establecido por los medios en todo momento. Existe un código el cual saben que tienen que seguir para poder comunicarse, pero no saben bien cómo funciona porque siempre lo han recibido pero nunca les han enseñado a construirlo” (Winston, 2009). La búsqueda se hace farragosa, pero el deseo de exteriorización de la intimidad se hace tan necesaria como la de penetrar en la intimidad de los demás, de franquearla.

Millones de vídeos de mascotas, de bebés y criaturas evolucionando en sus quehaceres diarios, de personas con diferentes talentos, de situaciones

cómicas captadas azarosamente, de reflexiones personales, confesiones, y otras miles de situaciones captadas de la propia realidad circulan desenfrenadamente por Internet. Y aunque el documental contemporáneo abre las puertas a las múltiples manifestaciones de la realidad, nuevos lenguajes y nuevas corrientes, no parece sentir esa adhesión por el desnudo incontrolable y desordenado sobre la vida privada de esa comunidad “anónima”. Otra cosa es que a ese material se le pueda dar un orden estructural y discursivo artístico y adquiera una nueva dimensión cinematográfica. Es lo que pasó, por ejemplo, con el proyecto *La vida en un día* (*Life in a Day*, Kevin Macdonald y otros colaboradores, 2011), en el que el 24 de julio de 2010 se convocó a millones de usuarios de todo el mundo para colgar sus vídeos en YouTube y formar parte de este experimento cinematográfico cuyo objetivo era la construcción de un documental que tratara la vida de un día cualquiera en la Tierra.¹⁹⁵

Lo que ha sucedido es que ha cambiado la forma en que nos construimos como sujetos, la forma en que nos definimos y, sobre todo, los códigos y los medios que existen para difundirlo y compartirlo. En ocasiones, el yo se presenta como una ocasión, una oportunidad o punto de partida. La representación de la vida privada e íntima se muestra como una canalización de la propia subjetividad. Tal y como afirma el filósofo Víctor Gómez Pin, “la intimidad es una construcción que acompaña todas nuestras representaciones. [...] Lo íntimo es, en realidad, un entramado convencional de interacciones sociales. [...] es la proyección en un espacio determinado de las obediencias que son consecuencia del sistema público” (Gómez, 2011).

El filósofo y ensayista José Luis Pardo va más allá al determinar que “la intimidad no es lo que yo sé de mi y no quiero decir a los demás (eso es lo privado), la intimidad es ese ámbito en el cual tiene sentido preguntarse quién soy, pero lo que no tiene sentido es respondérselo. Es decir, estar en la

¹⁹⁵ “Producido por Ridley Scott. Dirigido por Kevin Macdonald. Rodado por ti”, dicta el trailer del filme, el cuál resume esta posible fusión entre el documental cinematográfico y el material audiovisual amateur de carácter privado que busca notoriedad pública.

intimidad no es estar dentro sino salir al mayor grado de exposición posible, es estar más allá de lo que se pueda estar al exterior, es estar fuera de si mismo” (Pardo, 2011). La pregunta es, en este caso, por qué nos arriesgamos a exponernos a ese grado de exterioridad, y es “porque a veces no necesitamos refugio, ni amparo, ni defensa. A veces queremos entregarnos libremente a otros” (Pardo, 2011). Al final, al igual que actúan y funcionan valores éticos del cineasta para con el género documental, todo se reduce a un código de valores que codifican nuestra vida privada e íntima, sin la cual el sistema no funcionaría.

3.2. El diario filmado

El cineasta lituano Jonas Mekas¹⁹⁶, uno de los máximos exponentes del cine experimental norteamericano y uno de los precursores en la tradición del diario filmado, comentó previamente a la presentación de los rollos 1 y 2 de sus *Diaries, Notes and Sketches* (1969) en el Millenium de Nueva York:¹⁹⁷

La forma de diario, tradicionalmente, debería encontrarse en el extremo narrativo del arte. Y la línea más clara que divide lo narrativo de lo no narrativo, si es que hay alguna, ha sido tradicionalmente la del protagonista: en la narrativa hay un protagonista, en las formas no narrativas se encuentra sólo la presencia del creador, del artista, o su ego. Aproximadamente, soy el protagonista principal de *Diaries*, tanto si me ves como si no. Y es a través de mí que se presenta cada detalle, día a día, y obtienes más y más conocimiento sobre mí a medida que avanzamos adelante. Por supuesto, la mayoría del tiempo, estoy allí sólo indirectamente, para aquellos que pueden “verme” (Mekas, 1969).

¹⁹⁶ Jonas Mekas (1922-), inmigrante lituano residente en Estados Unidos, fue uno de los artífices del movimiento underground neoyorkino. Influido por la nouvelle vague fundó la cooperativa The Film Makers (1962), así como los archivos Anthology Film Archives (1970). Durante esa época, estuvo estrechamente relacionado con la escena del cine experimental y el pop-art, entrando en contacto con artistas como Andy Warhol, Yoko Ono, John Lennon y Allen Ginsberg.

¹⁹⁷ A la película se la conoce principalmente con los títulos *Walden* o *Diaries, Notes and Sketches* pero también el conjunto de los dos: *Walden. Diaries, Notes and Skecthes* o *Diaries, Notes and Sketches; also known as Walden*.

Con estas palabras, Mekas vaticinaba lo que iban a ser los elementos esenciales de este subgénero. Por un lado, la diferenciación con las formas narrativas tanto de la ficción como del documental, otorgándole una libertad estilística propia del ensayo cinematográfico. Por otro, Mekas apelaba no sólo a la subjetividad sino a la presencia implícita del autor en el filme, se vea éste en pantalla o no. También planteaba la reflexión en relación al protagonismo y al ego que despierta una obra de estas características, anticipándose en el tiempo a muchas de las cuestiones que se han tratado académicamente en relación a la subjetividad y la presencia del autor en el documental.

Más adelante, el propio Mekas describió con precisión, en uno de sus escritos en el catálogo de The Filmmakers Cooperative, el proceso de filmación de un diario filmado:

Hacer un filme (cámara) diario, es reaccionar (con tu cámara) inmediatamente, ahora, en este instante: tanto como si lo consigues al momento como si no lo consigues de ninguna manera. Volver atrás y filmarlo más tarde, significaría retroceder sobre el evento y los sentimientos. Para captarlo al momento, tal como ocurre, requiere el dominio total de una herramienta (en este caso, la Bolex): la cual tiene que registrar mi estado de ánimo (y los recuerdos) al tiempo que reacciono. Lo cual también significa que tienes que estructurar (editar) todo en ese momento, durante el rodaje, en la cámara (Mekas, 1975: 178).

En esta ocasión, introduce dos elementos de nuevo fundamentales para describir en qué consiste un diario filmado. Por un lado, encontramos la relación del cineasta con el dispositivo. La Bolex de 16mm., considerada la primera cámara cinematográfica de uso doméstico, podría extrapolarse al uso *amateur* que de las cámaras digitales se hace hoy en día. Pese a las diferencias técnicas evidentes, esta cámara también otorgaba cierta autonomía al cineasta para trabajar en solitario gracias a su alta ligereza y manejabilidad. Pero lo que realmente pretendía decir Mekas es que la realidad ya no sólo depende del ojo con que la observas

sino que esa realidad también depende de la relación que se establece entre el autor y el dispositivo, y de cómo se construye esa realidad a través de la imagen proporcionada por la mirada-mirilla. Por otro lado, recurre a la noción de pureza en la captación de los eventos de la realidad, renegando de la puesta en escena e, incluso, dentro de lo posible, de montar la secuencia en la sala de montaje.



Imagen 21: Fotogramas de *Diaries, Notes and Sketches*.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Fuente: MEKAS, J. (2009) *Diaries, Notes and Sketches*, [DVD *Diaries, Notes and Sketches*]. EEUU: Microcinema, 180'.

Por su parte, David E. James establece una distinción entre el *film diary* y el *diary film* que atiende a dos estados práctico-temporales distintos:

El filme diario inauguró funciones para el aparato el cual rehusaba radicalmente de los usos industriales y de la vanguardia ortodoxa, con las extravagancias, deficiencias y contradicciones del nuevo (no) género, desafiando las formas hegemónicas del medio en una nueva práctica cinematográfica que se integraba en la praxis de la vida. El diario filmado devolvió esta práctica privada a un contexto público y a la confección del producto, una obra de arte estéticamente autónoma (James, 2009: 16-17).

En otras palabras, la película diario responde a unas necesidades de uso doméstico y privado y le desentiende de las convenciones estéticas y conceptuales de su comercialización. Sin embargo, el diario filmado se inscribe dentro del mercado cinematográfico y se elabora para su proyección pública y su consecuente reacción sobre la audiencia, que entiende que hay unos códigos universales dentro del filme más allá de su condición *amateur*.

Mekas es, hasta la actualidad, principalmente conocido por sus incursiones en el diario filmado. Por poner sólo algunos ejemplos significativos dentro del (sub)género, en *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), narra a través de la voz en *off* las dificultades que surgen en relación al recuerdo y la memoria en su regreso a su país natal después de 25 años. En 2001, estrena *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, un diario de cinco horas que resume 50 años de su vida. Y, en 2007, en plena adhesión con los medios digitales, Mekas publica 365 cortometrajes (uno por cada día del año) a través de la Red para Apple Computer, pensados para reproducirse en iPod.

Catherine Russell atribuye a las formas en las que el documentalista se piensa como parte fundamental de la obra con el apelativo de “etnografía experimental” (Russell, 1999). Lo “etnográfico” y lo “autobiográfico” comparten “un compromiso con lo real” (Fischer, 1986) y el “cine de ensayo constituye una

exposición del propio universo personal del realizador y asimismo supone la documentación fílmica de comportamientos, actitudes, culturas o experiencias humanas, representadas e reinterpretadas. Así, la ‘realidad’ filmada, no es una realidad disociada de la experiencia subjetiva, sino que está mediada por ella, e incluso es su principal foco de atención” (Peirano Olate, 2008:32). De esta manera, Russell hace mención del carácter etnográfico de algunos diarios filmados como son los del mencionado Mekas; los de Saddy Benning (*If Every Girl Had a Diary*, 1990; *A Place Called Lovely*, 1991), quien rueda la mayoría de su cintas en su habitación, incorporando *found footage*, y un *collage* de revistas, prensa y notas escritas que pasan como secretos para el espectador, en los que su condición de joven lesbiana, junto a la imagen videográfica proporcionada por la cámara, conjugan una representación que se adscribe a la cultura joven, mediática y feminista; los de George Kuchar, que cuenta con decenas de video-diarios que relatan sus viajes y encuentros con amigos, colegas y estudiantes, en un registro continuo, narrado en primera persona e in-situ, de su propia vida; o Chris Marker, con su monumental *Sans Soleil* (1983), película que recapitula muchos de los temas de la etnografía experimental, a pesar del esfuerzo de Marker por descentralizarse a sí mismo, permanecer invisible o utilizar, incluso, personajes y voces enmascarados bajo su propia mirada.

En esta lista, no quedaría descontextualizada la filmografía de directores como Ross McElwee o Chantal Akerman. La obra completa de McElwee podría considerarse un inspirador, a la vez que riguroso, diario filmado; un relato en primera persona con una apuesta clara por la subjetividad, los apuntes autobiográficos y el autorretrato. “McElwee comienza a perfilar desde la autoconciencia narrativa y cierta ética de las imágenes la construcción de un personaje: él mismo” (Sande, 2012 [en línea]). Y por lo que respecta a la belga Akerman, la especialista Anna Petrus comenta “escribir sobre el cine de Chantal Akerman supone no solamente buscar las huellas de su particular Walden, como aquél de Jonas Mekas, otro de los grandes exiliados y buscadores incansables del territorio mítico de la infancia que ha dado la historia del cine, sino que supone enfrentarnos a una creadora extremadamente compleja y poliédrica” (Petrus, 2010 [en línea]). En efecto, su filmografía representa una incursión hacia

su pasado judío, un querer filmarlo todo a su paso para después reconstruir el material y reconstruirse a si misma. En *Allá (Là-bas, 2006)*, Akerman llega a Tel Aviv para rastrear las fuentes de su infancia, pero el miedo se apodera de ella y decide permanecer en el piso de alquiler durante todo un mes, ella y su cámara. Desde las ventanas filma los alrededores y reflexiona en voz alta sobre los acontecimientos terribles que se suceden durante su estancia. Sobreviven recuerdos de infancia, pensamientos sobre la soledad, el judaísmo y el acto de creación, que acaban conformando un peculiar e íntimo retrato de cineasta.

Otro de los ejemplos destacables dentro de esta modalidad lo encontramos en *A Healthy Baby Girl* (Judith Helfand, 1997), un filme en el que la directora toma la cámara para documentar el día a día de su batalla contra el cáncer, causado por el DES, un medicamento recetado a su madre durante el embarazo. Lo que empezó siendo la grabación de un documental informativo, dirigido por un equipo de profesionales del sector, se convirtió en un fascinante diario filmado sobre activista sobre las injusticias de la corporación médico-científica, una historia de supervivencia y, sobre todo, de relaciones familiares. En una de las secuencias iniciales, Helfand discute con la productora sobre lo que realmente es importante mostrar en el filme: la verdadera historia de una familia y de cómo el DES rompe las relaciones parentales. En ese momento, el equipo de producción le pregunta: “¿Eres consciente de que estás intentando hacer este filme por ti misma?, ¿de que, constantemente, estás diciendo cómo debería ser? Tras un largo silencio, la directora contesta: “Sí, un poco”. En la siguiente secuencia, Helfand narra en voz en off: “El equipo dejó la película eventualmente completada sin nosotros. Entonces, estamos yo, mis padres y la cámara doméstica de mis primos”.

Pero, desde entonces, la práctica cinematográfica del diario, según Michael Chanan “un género en algún lugar entre el ensayo, el reportaje y el relato bien contado” (Chanan, 2007: 246) encuentra un nuevo aliado con el avance de la tecnología digital, con las cámaras multifuncionales y supercompactas en registro digital, los dispositivos fotográficos y videográficos móviles, las tarjetas gráficas preparadas para edición de vídeo y audio en

computadoras domésticas y, como no, con la revolución digital de difusión a través de Internet. Todo ello permite, sin duda, que las formas como se generan y divulgan todos aquellos fragmentos de diarios audiovisuales que corren por el mundo no dejen de reinventarse día a día.

El problema, si es que se le puede denominar así, deriva cuando se diluye la frontera entre el personaje real y el personaje representado; cuando se cuestiona la influencia de la cámara sobre el desarrollo de la acción o, simplemente, cuando el autor decide hacer un uso parcial y seleccionado de los diferentes momentos de su vida. En este sentido, “la subjetividad no se puede denotar tan simplemente en el cine como en el “yo” escrito, pero se encuentra dividida en el tiempo. La imagen del cineasta, cuando aparece en un diario audiovisual, se refiere a otra persona tras la cámara, o a un trípode que denota una mirada vacía, tecnologizada” (Russell, 2011).

Català pone el ejemplo de una representación que es a la vez real e imaginaria, la de Avi Mogravi en *August: A Moment Before the Eruption* (2002), cuando el director suplanta la presencia de su mujer en la escena al anudarse él mismo una toalla en la cabeza y ofrecer testimonio a cámara como si fuera ella. Para el espectador no supone un riesgo más allá del éxito de la comicidad que pueda generar la escena, ya que su presencia a cámara lo mantiene ligado a lo real. Como “en los diarios filmados, el autor compone el escenario al tiempo que participa del mismo, de manera que vive en dos mundos a la vez: el del presente (el acto de grabar) y el de la memoria que está exponiendo a la cámara” (Català, 2011: 45).

Sin duda, uno de los ejemplos más significativos de estos últimos años dentro de esta categoría lo encontramos en el inquietante filme *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003). Caouette elabora un insólito ejercicio autobiográfico, una radiografía neurálgica de su propio inconsciente reconstituido por viejas películas y fotografías domésticas, *found footage*, contestadores automáticos, manifiestos performativos, entrevistas y una subyacente confesión de identidades políticas. Estructurado a partir de la locura enfermiza de su madre y su violento pasado, el autor alterna momentos del presente en forma de diario

audiovisual con un montaje de los materiales autobiográficos del pasado, en una estremecedora composición de retóricas visuales que atienden a su disfuncional estado emocional (véase *imagen 22*).

Siguiendo en la línea de la dicotomía que separa en un diario filmado lo real de lo imaginario, aquello que parece pertenecer a un estado de la realidad no alterada del sujeto de lo que presumiblemente es una representación o construcción del mismo personaje, el profesor Michael Renov ofrece una reflexión en la que introduce a *Tarnation* como ejemplo a considerar:

La afirmación de “lo que somos”, especialmente para una ciudadanía que ha estado separada en su mayoría de los mecanismos de representación — de los anuncios, noticias e industria del espectáculo— es una expresión vital de fuerza. No sólo somos aquello que hacemos en un mundo de imágenes, también somos tal y como decidimos mostrarnos. Defiendo, por lo tanto, el esfuerzo llevado a cabo por Jonattan Caoette’s para lograr definir su propia identidad, el hecho que revise identidades tan dispares como la de un gay del sur, un niño prodigo, una persona que ha superado un episodio de abusos, un niño en acogida y un niño de mamá es más un acto de supervivencia que una decisión estética. *Tarnation*, como otras tantas películas de su clase, escenifica más la política del cuerpo (las agallas, las entrañas, los cojones) que la de la mente. No por eso, sin embargo, deja de ser una política vitalista (Renov, 2008: 48).

Teniendo en cuenta las afirmaciones de Renov, las cuales otorgan al diario filmado una fuerza documental de carácter político, el eslogan de la película alcanza su sentido más completo: “Tu mayor obra está en la vida que llevas”, una nueva declaración de identidad, “un manifiesto tanto para la indulgencia más grosera como para la alegría más desbordante, dos opiniones que compiten sin cesar a lo largo del rompedor diario de acceso público de Caoette” (Saunders, 2010: 206).



Imagen 22: Fotogramas de *Tarnation* (Jonathan Caoutte, 2003)¹⁹⁹

3.3. Cine doméstico y autobiográfico

Autobiografía, *autorretrato*, *autoreferencialidad* comparten su inicio etimológico proveniente del vocablo griego “auto-“, o lo que es lo mismo “propio” o, mejor aún, “sí-mismo”. De tradición literaria en el caso de la autobiografía, y

¹⁹⁹ Fuente: CAOUILLE, J. (2004), *Tarnation*, [DVD]. EEUU: Wellspring Media, 88’.

plástica o fotográfica en la del autorretrato, estas modalidades trastocan, de nuevo, desde el panorama del ensayo cinematográfico y videográfico actual, la tradición objetivista-subjetivista de la puesta en escena documental. Entre otras cosas, implica “volver la cámara hacia sí mismo, invertir los conceptos de campo, contra-campo y fuera de campo, redefinir la puesta en escena de la subjetividad, convocar el pasado, multiplicar los gestos con que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen” (Scheffer, 2011: [en línea]).

Volviendo a los conceptos etnográficos que proponía Russell, la autora se centra en el esquema clásico de comunicación cinematográfica (mirada-imagen-público) para explicar las virtudes del ensayo autobiográfico: “Una característica común de la autoetnografía es la voz en *off* en primera persona, que es, intensamente y sin ambigüedades, subjetiva. Este es, sin embargo, sólo uno de los tres niveles en los que un cineasta o videoasta se puede circunscribir, los otros dos están en el origen de la mirada y en la imagen del cuerpo. Las múltiples permutaciones posibles de estas tres “voces” —orador, vidente y visto— son las que generan la riqueza y diversidad del cine autobiográfico” (Russell, 2011: [en línea]).

En un nivel elemental de autobiografía, encontramos obras como *Complaints of a Dutiful Daughter* (Deborah Hoffmann, 1994) en la que Doris Hoffman de 78 años, tras quedarse viuda decide trasladarse a California, cerca de su hija Deborah. La cineasta, con el paso del tiempo, se da cuenta del comportamineto cada vez más extraño de su madre, hasta que descubren que tiene Alzheimer. En ese momento decide emprender un proyecto de película que detalla una serie de confesiones y momentos íntimos entre madre e hija que convierte este relato personal en un historia universal. “¿Tenías una relación cercana con tu madre?” – le preguntal Doris a la cineasta. “Sí, ¿sabes quién era mi madre?” – le replica ésta, y tras negar con la cabeza, Deborah le dice: “Tú eras mi madre”. Andrés di Tella, autor de *Fotografías* (2007), argentino de madre india, introduce la narración en primera persona de la relación que establece con su país de origen a partir de una serie de fotografías que evocan la vida de su madre, de recuerdos e imágenes de la India y de su propia identidad que nunca

quiso o supo asumir como propia. El autor, en este sentido, opina que “en la autobiografía contemporánea, la identidad del autor ya no es un punto de partida, sino que en todo caso la autobiografía se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que solo se puede contar de forma fragmentada” (Di Tella, 2008: 249). Lo interesante de lo autobiográfico es, en cierta manera, que permite verse a uno mismo desde el exterior, como si fuera otro.

Existe un reproche en ocasiones sobre este tipo de cine en referencia a su posible carácter egocéntrico o narcisista, pero para el autor abrir las puertas de su intimidad, de su casa y de su familia “es una especie de ofrenda pública, casi un sacrificio ritual”. Poner en conocimiento de todo su cuerpo, su vida y su identidad es una responsabilidad donde el único que responde a las consecuencias es el propio autor. Contarse “a sí mismo” es un acto difícil y hay siempre una inevitable suma de elementos ficticios. Pero no deja de ser una construcción que finalmente revela una verdad, un camino que guía al espectador hacia lo real del personaje. Di Tella relaciona el filme autobiográfico con una veta del documental vinculada al ensayo, algo que entiende como “ensayo y error”. “Si no hay ensayo y error, solo habla la voz de la autoridad [...] el fracaso de un proyecto, el error de una idea que se estrella contra la realidad, puede expresar la verdad de esa idea, el sentido de ese proyecto” (Di Tella, 2008: 256-257).

De grandes impulsos autobiográficos, *Color perro que huye* (2011), Andrés Duque recopila, reordena y comenta material de archivo propio que archivaba en sus discos duros desde hacía ocho años. Elena Oroz la sitúa “entre el diario (la vida como devenir) y la autobiografía (el recuento de pasado) [...] Y es que, si bien en ella encontramos dos aspectos consustanciales del género (un pacto de lectura y la plasmación de la experiencia y la memoria a través de viajes en presente, de archivo personal y una enunciación en primera persona), su radicalidad proviene de la apertura del yo a lo imaginario y del diálogo

especular que establece con todo tipo de imágenes ajenas” (Oroz, 2011: [en línea]).

Existe, por otro lado, una conexión inherente entre el cine autobiográfico, el cine doméstico y los relatos familiares. Despojado de su infravalorado poder, el cine doméstico se convierte en un material de primera mano para la construcción de diversos ensayos personales. Más allá de su uso en el cine de *found footage*, cuyo autor, en cierta manera, aunque enamorado del material encontrado con el que trabaja, lo trata desde la distancia de quien observa algo ajeno, el filme familiar doméstico se eleva a una categoría personal e íntima de mayor envergadura. “La cuestión cambia cuando el cineasta que reutiliza esos materiales domésticos forma parte de la familia retratada, bien sea protagonista directo de esas imágenes o descendiente de quien las filmó y protagonizó. Las resonancias se amplifican y el diálogo entre el cineasta y el metraje se incorpora a la obra, añadiendo rasgos autobiográficos que le dan una hondura nueva” (Cuevas, 2010b: 139).

Para Roger Odin, este tipo de filmaciones caseras posee una cualidad esencial que la distingue del documento arquetipo del documental clásico:

Está claro que el carácter estereotipado de las imágenes del film familiar también es una buena baza: hace patente su extraordinaria representatividad. Una imagen de un film familiar, en la medida en que es una manifestación de todo un conjunto de imágenes análogas, posee una extraordinaria fuerza ejemplificadora. Cada imagen es una condensación, una cristalización de cientos, de miles de imágenes análogas. Basta con que el espectador sepa que tiene delante una imagen de film familiar para que se imponga esta evidencia. No hay, seguramente, imágenes de reportaje que tengan tanta fuerza (Odin, 2008: 203-204).

Toda esa fuerza que comenta Odin que se halla en las cintas familiares la encontramos indudablemente en filmes como *Must read after my death* (Morgan Dews, 2007), en la que el autor recopila conmovedores archivos sonoros en forma de diario que cuentan la historia de abuso y misoginia de sufrió su propia familia en los años sesenta. La combinación de este material con el apoyo de las

películas domésticas de la casa servirá al director para reconstruir la batalla de una familia y hablar de los valores de la cultura americana de esa década (véase *imagen 23*). En este caso, las fotografías y material audiovisual *amateurs* no sólo caen en manos del cineasta para convertirse en el punto de partida de un texto documental sino que sirven de base para construir toda la historia.



Imagen 23: Fotograma de *Must Read After My Death*.²⁰⁰

Algo similar ocurre con la historia de *51 Birch Street* (Doug Block, 2006) “¿Quieres realmente conocer a tus padres?” Con esta pregunta irónica se comercializa un filme en el que el autor, tras la inesperada muerte de su madre, ve como su padre de 83 años se traslada a Florida para casarse con su antigua secretaria. Después de vender la casa familiar, Block, cámara en mano, decide hacer una última visita al hogar. Allí descubrirá tres cajas repletas de notas de diario de los últimos 35 años de su madre. Tras este hecho sospechoso, decide investigar por su cuenta y unir los puntos que le faltan para completar la historia. Lo que empieza como una historia íntima, autobiográfica, con la ayuda de un amplio material cinematográfico doméstico, pronto se convierte en una reflexión

²⁰⁰ Fuente: *Documentary.org*. Disponible en: <www.documentary.org>. [25 de julio 2009].

más amplia sobre temas universales como el amor, el matrimonio, la fidelidad y los misterios propios de la familia.

En estos dos últimos ejemplos, la construcción del filme, en tanto que autobiográfico, corría a cargo de alguno de los miembros de las familias implicadas, pero existe la posibilidad que un miembro externo adquiriera el papel de autor del filme, al mismo tiempo que respete el componente autobiográfico que del propio material familiar se desprende. En esta línea, podemos citar a la ya mencionada en el capítulo anterior *Capturing the Friedmans* (2003), en la que el director Andrew Jarecki se adentra en el interior de la familia Friedman, sorprendida de su rutina diaria por una acusación de pederastia. Para construir la historia, se basa, por un lado, en la entrevista a diferentes testimonios y, por otro, mucho más revelador e impactante, en las inquietantes grabaciones domésticas llevadas a cabo por los propios miembros de la familia no sólo en momentos típicos de rutina familiar, sino en los momentos de crisis más absolutos en relación a la acusación y sus consecuencias.



Imagen 24: Fotograma de *The Windmill Movie*.²⁰¹

O *The Windmill Movie* (Alejandro Olch, 2008) en las que el autor recopila tras la muerte de uno de sus profesores en cinemaotografía, Richard P. Rogers, alrededor de 200 horas de metraje, entre otros materiales, de las que se pretendía que iba a ser el bruto que conformaría su propia autobiografía. Olch escribe la voz de su maestro, urgando en el rastro de su pasado para hacer una película que parecía imposible (véase *imagen 24*). Es una autobiografía, que no

²⁰¹ Fuente: OLCH, A. (2011), *The Windmill Movie* [DVD]. EEUU, The Film Desk, 80'.

es, pero que responde a una serie de preguntas que el propio Rogers seguramente se había planteado.

3.4. El autorretrato

El retrato es una técnica que ha sido utilizada tradicionalmente a través de la escultura, la pintura y la fotografía para describir las cualidades físicas de una persona. El protagonismo de estas representaciones ha recaído normalmente en figuras de dirigentes políticos, miembros reales, personajes célebres, modelos varios o retratos familiares. Podría considerarse, en su gran mayoría, como un ejercicio técnico-artístico que busca la semejanza, en el que en su imagen predomina la expresión de la cara y donde tiene, normalmente, una connotación de poder, de culto social o la voluntad de perpetuar el recuerdo y la historia del personaje en cuestión.

En cierta manera, teniendo en cuenta esta premisa, el retrato ha limitado las posibilidades creativas del artista, sobre todo con aquellas disciplinas artísticas clásicas cuyo objetivo principal ha sido mantener el parecido del personaje con el natural. Con artes como la literatura o el cine, el punto de vista y la sensibilidad del artista alcanzan una nueva dimensión, trazando sobre el sujeto nuevos rasgos subjetivos y características particulares de su personalidad.

Andy Warhol, entre 1963 y 1966 se dedicó a realizar retratos cinematográficos de gente famosa y anónimos ligados a los circuitos artísticos de Nueva York que, finalmente, agruparía en la obra *Screen Test* (Ronald Tavel y Andy Warhol, 1965-1966), exhibida en la exposición *Warhol: Larger than Life* en la MacKenzie Art Gallery. Aparentemente, estas piezas recuperaban la esencia de la estaticidad escultórica, pictórica o fotográfica del pasado: "la cámara estaba fija, el fondo debía ser neutro y uniforme, los sujetos debían estar bien iluminados y centrados en el plano, debían mirar hacia adelante, en la máxima quietud posible, evitando reír e incluso parpadear" (Miró, 2006:85). Pero, llevadas al terreno de lo cinematográfico, es decir, a la imagen en movimiento, la

obra se convierte en un híbrido conceptual que pone a prueba la traslación de un género clásico hacia nuevas disciplinas: “En estos retratos de tres minutos, Warhol altera la relación que normalmente se establece entre la imagen de un rostro y el espectador. Dado que a menudo los movimientos son mínimos, la atención del espectador se agudiza y cada pequeño gesto o variación se magnifica en la imagen” (Miró, 2006:86).

Con esa idea de perfecta inmovilidad juega el cineasta ruso Sergei Loznista en *Retrato (Portret, 2002)*. Rodada en blanco y negro, sin diálogos y con la pureza fílmica del 35 mm, los habitantes de un pueblo ruso posan con su perro, en su jardín o delante de su casa, en lo que constituye un retrato global de la comunidad campesina a través de las diferentes estaciones del año. La simplicidad de sus gestos, sus miradas y cada una de las líneas que trazan sus rostros, personifican las raíces, los valores y los sentimientos de todo un colectivo social.

Ambos ejemplos buscan una razón, un dispositivo técnico y artificio que les conduzca a, de alguna manera, retratar algunas características del ser humano en sus respectivas colectividades. Sin embargo, con *El ser humano perfecto (Det perfekte menneske, 1967)* Jørgen Leth ironiza sobre el retrato antropológico del hombre a través del medio cinematográfico. Una voz en *off* describe los rasgos y acciones cotidianas de un hombre y una mujer en un escenario neutro sin límites. El ensayo fílmico no es más que la consecución de dos asociaciones utópicas, la de combinar lo humano con lo perfecto, y la de transmitirlo a través de las limitaciones que impone cualquier medio de expresión artística.

Pero retratar, en el fondo, si tenemos en cuenta que va más allá de la condición física del ser humano, es una constante en el cine documental. El retrato profundo de individuos que representen a un todo es una de las cualidades intrínsecas de este género. Es lo que entendemos como la elección de los personajes y la profundización sobre sus vidas, historia, valores, hábitos, inquietudes, traumas, obsesiones y demás características racionales y emotivas

de su paso por la vida en lo que podría entenderse como la narración de un discurso universal.

Por poner un ejemplo representativo dentro del panorama del documental actual, encontramos *Steam of Life (Miesten vuoro*, Joonas Beghäll y Mika Hotakainen, 2010), una película que se inmiscuye en el interior de las saunas finlandesas para mostrar la desnudez del hombre en todas sus capas, física y psicológica. Doce hombres exponen su cuerpo y su alma para hablarnos sobre el amor, la muerte, la amistad, la lucha y la salvación: la vida. Es una efigie del género masculino de este país nórdico, a la vez que un retrato universal sobre la condición del ser humano.

Pero si el retrato constituye la representación del individuo ajeno a través de la mirada subjetiva de un autor, el autorretrato consigue centrar la atención sobre uno mismo, convirtiendo el trabajo en algo que, forzosamente, se enzarza con las formas más propias del ensayo cinematográfico. La cineasta y académica portuguesa Raquel Schefer lo caracteriza y define como:

Experimental en su forma, fragmentario en su estructura narrativa, polifónico en su sistema enunciativo, el autorretrato, proponiendo un centramiento en la figura del 'yo', se aleja, en un primer término, de la pretensión universalista de gran parte de la producción audiovisual contemporánea y de la asociación entre imagen indicial y verdad que marca una cierta tendencia del pensamiento audiovisual (Schefer, 2011b).

Género híbrido y dilatado en sus fronteras, el autorretrato se origina en el campo de la literatura, prosigue en la pintura y transita, siglos después, al terreno de la fotografía y el cine. Considerado como uno de los ejercicios más profundos que puede hacer un artista, no necesariamente se centra en la expresión imitadora y retratista del propio autor, sino que su imagen puede contener trazos del recuerdo o del imaginario, en formas no lineales, abstractas u otras formas no figurativas.

Grandes autores del mundo de la pintura han dejado autorretratos que sientan las bases generacionales de un estilo que se desarrollará en adelante a través de diferentes disciplinas artísticas. Teniendo en cuenta, como ya hemos anotado, que no se trata sólo de dejar plasmado en la obra los rasgos físicos del autor, sino también algunos aspectos más notorios de su personalidad, algunos autorretratos pictóricos resultan emblemáticos y ayudan a entender la evolución del género hacia el terreno de lo experimental.

En este sentido, los autorretratos de Rembrandt no sólo muestran el envejecimiento físico del autor con el paso de los años sino la evolución de sus estados de ánimo, marcados en su última etapa por la tragedia personal y la ruina económica; o los autorretratos de Van Gogh que marcan claramente algunos de sus sarpullidos maníacos y obsesiones más oscuras; o Picasso, que con sus conocidos 29 autorretratos, desde la adolescencia hasta la vejez, no sólo muestra su evolución como artista sobre diferentes estilos y corrientes pictóricos sino que sirve para ahondar en el análisis de su propia personalidad. Y así podríamos citar a Frida Kahlo y sus dramas personales, Courbet y su autocomplacencia facultativa o Chuck Close con ese juego técnico entre la imagen y su análisis, por citar sólo algunos.

En el mundo de la fotografía, artistas como la norteamericana Cindy Sherman es altamente conocida por sus series de autorretratos que cuestionan el papel de la mujer en la sociedad, los medios de comunicación y la naturaleza de la creación del arte. Y en el cine de ficción, son reconocidas como autorretratos algunas obras tan importantes como las de Federico Fellini con *Fellini 8 ½* (8 ½, 1963) sobre la crisis creativa del propio artista y la angustia existencial de un hombre que se aferra a los recuerdos y a los sueños para soportar el peso de la vida; o las del estadounidense Julian Schanbel que con *Basquiat* (1966), aunque retrata la vida del artista posmoderno y neoexpresionista Jean-Michel Basquiat, íntimo amigo del director, incluye en el reparto a Gary Oldman disfrazado en la figura del propio Schnabel, a través del cuál se muestran algunas de sus pinturas y se relatan algunas de las

conversaciones y vivencias que el autor mantuvo con Warhol o el propio Basquiat.

Pero entrando en el terreno de la no ficción, indisoluble de su condición autobiográfica, “en los territorios del cine experimental y de vanguardia, así como en el videoarte, el autorretrato constituye el género de elección de los directores y artistas para la narración de historias y episodios familiares e íntimos” (Schefer, 2011b). Asimismo parece pensar Jean-Luc Godard en uno de sus escritos reflexivos cuando habla sobre su autorretrato *JLG/JLG – autoportrait de décembre* (1994). (Véase imagen 25):

Si miráis mi foto de niño en *JLG/JLG*, no es que me la hicieran después de darme una bofetada. Es una foto de familia, todo el mundo está contento y yo tengo pinta de no estar contento. Eso no ha cambiado. Son historias de familia que casi nunca se cuentan bien. Lo que quiero decir es que todo es imagen: [...] Y esta imagen social representa a la vez átomos y los movimientos de los átomos: en esta representación, se pueden ver cosas (Aidelman y De Lucas [eds.], 2010: 328).

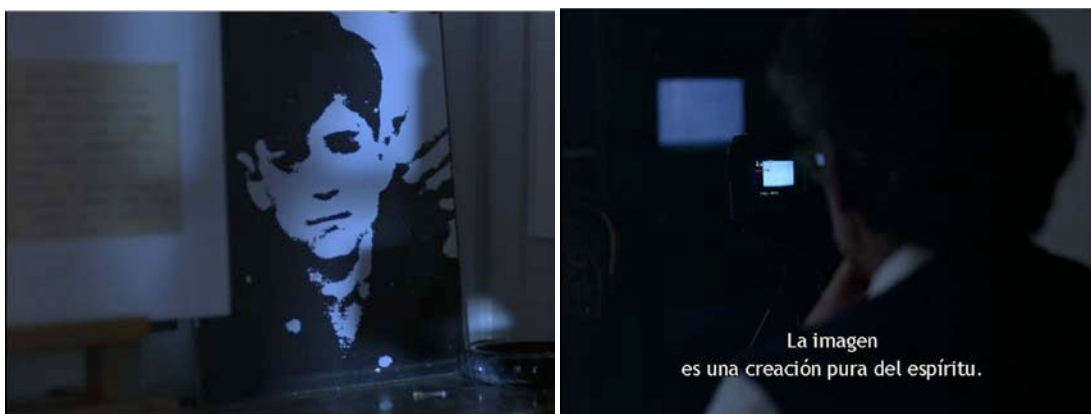


Imagen 25: Fotogramas de *JLG/JLG – autoportrait de décembre*.²⁰²

Según palabras de Alain Bergala, “es un autorretrato, pero no es una autobiografía porque, como dice Godard, una autobiografía es imposible. Afirma que es una película-ensayo”.²⁰³ Evidentemente, el filme es una nueva forma de

²⁰² Fuente: GODARD, J.L. (2010), *Ensayos. JLG/JLG – autoportrait de décembre* [DVD]. Barcelona: Intermedio, 62’.

²⁰³ “Presentación del film a cargo de Alain Bergala”, en *Jean-Luc Godard. Ensayos – JLG/JLG. Autoportrait de décembre* [DVD]. Barcelona: Intermedio, 2010.

experimentación de Godard con el lenguaje cinematográfico, una reflexión sobre sí mismo y su actividad anclada al poder de la imagen. En ella aparecen algunas constantes en su vida: su admiración por algunos artistas del mundo del cine, su rechazo a las estructuras comerciales estadounidenses o el poder universal de la imagen cinematográfica por sí misma. Por otro lado, su aparición le sirve para autorechazarse como figura de culto del cine en un juego irónico de discursos metalingüísticos.

Otro ejemplo interesante es el que protagoniza la cineasta Chantal Akerman en el marco de la serie *Cinéma, de notre temps* (Janine Bazin y André Labarthe, 1964-) con *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997), su primer autorretrato y en el que revela los problemas que supone mostrarse a sí misma en el filme. Así lo demuestran sus cuatro intentos de presentarse ante cámara en la misma película, en una constante búsqueda de una voz que sirva para autorretratarse, “sobre todo porque la voz que se dirige a la cámara para explicar (quién soy yo cineasta) no es la voz de las películas: éstas (por muy biográficas que sean) hablan desde otro lugar, entre ficción y documental, y es ese lugar (esa manera otra de mostrarse) el que Akerman conoce y el que se disponía a explorar como cineasta (con su cine, con su manera de hacer cine)” (Aidelman, 2008: 226).

Pese a que en el filme se hacen visibles las historias personales, familiares, reflexiones sobre la juventud, el viaje, el amor, la amistad, la soledad o la tristeza, hacia el final de la cinta, sin embargo, la autora parece considerar este ensayo fílmico como algo incapaz de acercarse a su verdadera persona: “Me llamo Chantal Akerman, nací en Bruselas. Y eso es verdad”. Se cumple así con la descripción de Akerman en relación a su, la que define como su “propio estilo de documental que roza la ficción”.²⁰⁴

Otro gran cineasta que se atreve con este formato es el iraní Abbas Kiarostami con *10 on Ten* (2004). Dividida en diez capítulos, como dicta el título

²⁰⁴ “Me gustaría rodar allí, con mi propio estilo de documental que roza la ficción. Me gustaría filmarlo todo. Todo lo que me conmueva”. Catálogo de la video-instalación *Rozando la ficción: D’Est* de Chantal Akerman. IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, 1996. Pág. 17. (Cit. Petrus, 2010 [en línea]).

de la obra, son en verdad diez lecciones sobre el estado actual de la industria del cine, sobre las claves de su estética cinematográfica, en las que, con el método de la autoentrevista, no deja de anotar aspectos sobre quién es y a qué aspira con su trabajo (véase *imagen 26*). “Especialmente porque se refiere a sí mismo, incluso cuando su reflexión tiene un carácter más general. Hay un manifiesto subjetivismo, una mirada decididamente personal que no pretende para nada hacer proselitismo. Kiarostami se cuenta tal cual es, o tal cual se ve a sí mismo, a través de sus películas, sin dogmatismos ni sectarismos. Nada más, ni nada menos” (Gagiga, 2008: 237).

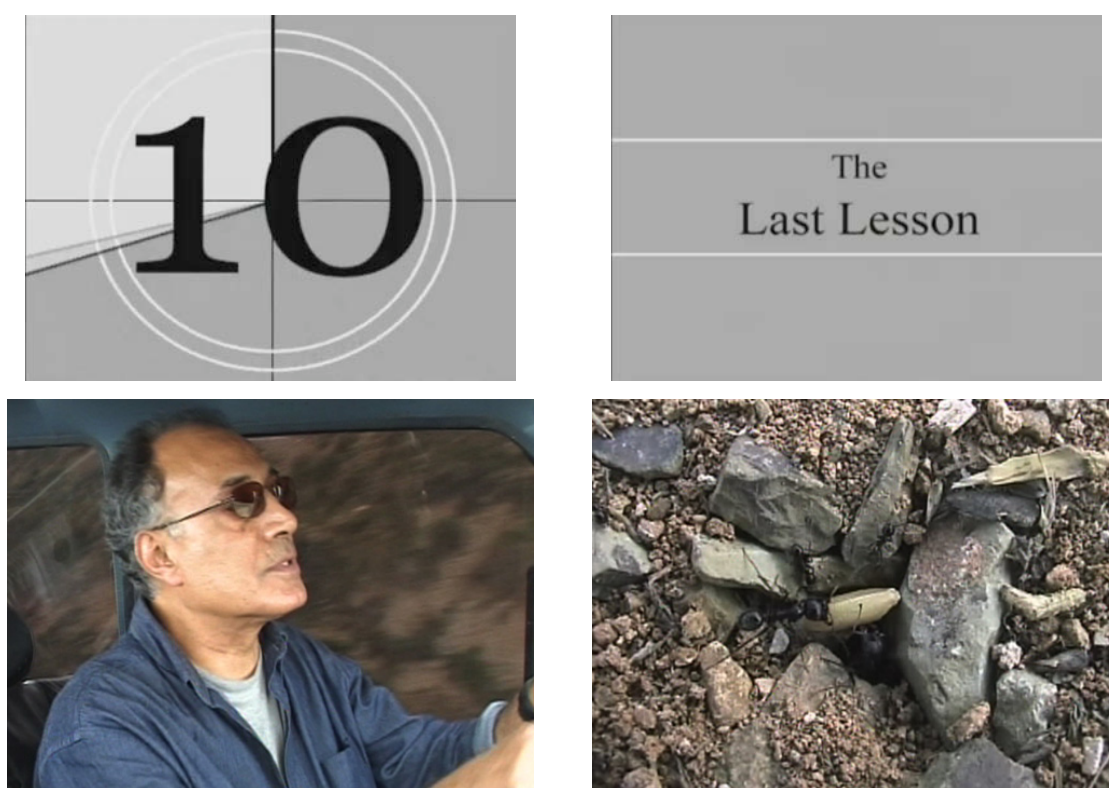


Imagen 26: Fotogramas de *10 on Ten*.²⁰⁵

Con un plano similar al de Homayoun Ershadi en el interior del coche en *El sabor de las cerezas (Ta'm e guilass, 1997)* y con la misma sencillez de la técnica empleada en *Ten (2002)*, Kiarostami hace un recorrido por algunos de los paisajes que han colmado de imágenes sus anteriores películas. El

²⁰⁵ Fuente: *Contredits*. Disponible en: <<http://www.contre-dits.com/?p=3670>>. [3 de marzo 2011].

dispositivo digital, casi doméstico y de gran versatilidad, permite trabajar al autor en solitario y utilizar esa herramienta, hacia el final de la cinta, para mostrarnos espontáneamente, ya cámara en mano, algo que ha encontrado al final de su viaje y que servirán como metáfora de algunas de sus reflexiones personales.



Imagen 27: Fotograma de *Las playas de Agnès*.²⁰⁶

Y, siguiendo la estela de cineastas consagrados que se atreven con el autorretrato documental, Agnès Varda, después de los asomos autobiográficos y reflexivos de sus anteriores filmes *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) y *Dos años después* (*Los espigadores y la espigadora 2*) (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, 2002), se adentra de lleno en el terreno de la autorreferencialidad con *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008). En una oleada de recuerdos, anécdotas, deseos y confidencias, reinterpretadas desde el sentimiento, reconstruye su trayectoria personal y laboral (véase *imagen 27*).

²⁰⁶ Fuente: *Firouzan Films*. Disponible en: <<http://www.firouzanfilms.com/TheFirouzanFifty/Movies/10OnTen/index.html>>. [3 de marzo 2011].

El repaso histórico por algunas de sus implicaciones en la Segunda Guerra Mundial, su paso por la Nouvelle Vague o el reencuentro con algunas protagonistas de las corrientes sociales de su pasado como el movimiento *hippie*, las panteras negras o el feminismo, convierten al autorretrato de Varda en un formato político por naturaleza. Las formas subjetivas del “yo” del autorretrato son enunciados que trabajan fragmentariamente sobre la memoria histórica, y no necesariamente obedecen al principio de verdad que ocupa el “nosotros” documental. “En otras palabras, los pasajes entre la subjetividad y la política asumen también la forma de una interrogación de los modos discursivos y expresivos consensuales de representación del mundo, lo que hace del autorretrato una de las formas privilegiadas del cine político contemporáneo” (Scheffer, 2011b).

Así, *The Confessions of Roeie Rosen* (Roeie Rose, 2008), película que trabaja con una dialéctica experimental entre la memoria y la invención sobre la historia contemporánea de Israel; *Lithuania and the Collapse of the USSR* (Jonas Mekas, 2008), que cuestiona la relación entre el cine, el vídeo y la televisión, al mismo tiempo que repasa el proceso de independencia de Lituania, país natal del autor; o *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010), un nuevo capítulo reflexivo de Godard a bordo de un crucero por el mediterráneo sobre la historia del cine y las tecnologías visuales, a la vez que un análisis sobre el mundo occidental y la historia del siglo XX, sirven de ejemplos representativos para explicar la función política y social de un género que va más allá del capricho narcisista o la experimentación conceptual con el audiovisual, el autorretrato.

3.5. Las correspondencias fílmicas

Desde la iniciativa del CCCB con la muestra *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, en la que los dos cineastas intercambiaban cartas filmadas, parece que se desató una nueva dinámica cinematográfica. Una carta, por naturaleza personal, redactada de forma artesanal, dirigida a alguien en concreto

y, por lo general, de carácter privado, encuentra ahora en el cine de ensayo, inmerso en esa nueva relación entre la institución museística y el documental, una nueva forma de expresión de lo real, ligada a la idea de intimidad y privacidad, o lo que el CCCB denomina como cine expuesto.

Así se creó el espacio *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* en el que seis parejas de cineastas de diferentes partes del mundo, durante dos años, intercambiaban estas películas epistolares con el objetivo de conocerse, comunicarse o explicar, entre otras cuestiones, su manera de entender el cine.²⁰⁷ Y aunque la tradicional carta exige cierta intimidad y mantiene un espacio propio, la exhibición de las cartas filmadas en una sala de exposiciones respondía a la voluntad de crear un espacio público, no ajeno a la realidad social que implica cualquier experiencia artística.

Pero lo significativo para nuestro estudio sobre estas cartas fílmicas encuentra dos motivos. El primero responde a su carácter íntimo a la vez que público (o no privado), ya que cuenta desde su concepción original con la programada y necesaria existencia del espectador. “cada carta forma parte de una construcción relacional que el espectador deberá reciclar a partir de su propio arsenal de memoria fílmica” (Balló, 2011: 16). Al igual que la sociedad ha hecho que cada uno se defina por la mirada del otro, la obra de un autor no existe separada de la de su interlocutor. O, en el caso de las correspondencias fílmicas, serían distintas sin la recepción por parte del público, “porque lo que realmente importa es que su continuidad sea capaz de crear en el sentir del espectador la conciencia de un vínculo, de un trayecto común y alternado” (Balló, 2011: 15).

La nueva concepción de exposición en un espacio museístico público abre las puertas al espectador a deambular entre las diferentes proyecciones de

²⁰⁷ Los tándems de cineastas que se crearon para este proyecto fueron los de Víctor Erice/Abbas Kiarostami, José Luis Guerin/Jonas Mekas, Albert Serra/Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta/Naomi Kawase, Jaime Rosales/Wang Bing y Fernando Eimbcke/ So Yong Kim, todos ellos de reconocido prestigio dentro de la autoría cinematográfica y quienes se prestaron a enviarse correspondencia desde diferentes lugares de Europa, Asia y América.

manera simultánea, lo que genera un nuevo concepto de visualización, a la vez que convierte a la obra en un nuevo formato cinematográfico en construcción. Este hecho, no significa, en absoluto, un menosprecio al lenguaje fílmico, al contrario, amplía las posibilidades de relación cinematográfica entre autor y espectador, aumentando su cualidad transversal en cuanto a la experimentación cinematográfica y espacio de exhibición.²⁰⁸

El segundo de los motivos por los que nos vemos interesados en este nuevo formato tiene que ver con su inapelable cualidad subjetiva y por la necesidad del autor de inscripción del propio “yo” en la obra. “El tema del encadenamiento de una carta con otra está en el centro de este juego permanente entre comunicación y malentendido que caracteriza las correspondencias, poniendo en juego verdaderas relaciones intersubjetivas” (Bergala, 2011: 24).

No cabe duda que el cineasta, a través de las correspondencias filmadas, tiene la garantía de independencia, de trabajar en soledad y con una sensación amplia de libertad estilística y formal. Esta rienda suelta a la creatividad se ve en cierta medida expuesta a unas condiciones de respuesta con el interlocutor y de conciencia de dialogar con las expectativas generadas en el espectador, quién sugerirá que es parte indispensable y privilegiada de esa correspondencia íntima y personal.

En este sentido, nos remitimos a la reflexión de Alexander Astruc, en 1948, con lo que denominaba la era de la *Caméra stylo*, en la que ya avanzaba que el cine se apartaría poco a poco de la tiranía de lo visual para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito, “una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela” (Astruc, 1948). Astruc

²⁰⁸ Estas obras también son entendidas para verse como obras lineales y “finalizadas” en las salas de proyección de festivales u otros circuitos alternativos, así como en su edición en DVD llevada a cabo por el CCCB e Intermedio.

entendía pues que el artista cinematográfico podía utilizar la cámara como si de una pluma estilográfica se tratara y así parecen aplicarlo autores en tándem de estas correspondencias fílmicas como Erice/Kiarostami, Guerin/Mekas, Lacuesta/Kawase o Eimbcke/So Yong Kim.

Nos parece apropiado citar la reflexión de Alain Bergala sobre el poder de las cartas filmadas en relación a las cartas tradicionales y cómo éstas imprimen un nuevo tipo de subjetividad:

Digan lo que digan, las imágenes y los sonidos revelan siempre la realidad objetiva mejor que las palabras, que se prestan mucho más, por esencia, a la expresión de subjetividad. En una correspondencia escrita, la cuestión de la presencia del sujeto que escribe no presenta problemas: es el que dice 'yo'. Aunque la carta comporte descripciones y relatos, la fuente subjetiva de las palabras alineadas no admite dudas. [...] La imagen, en lo que tiene de irreductiblemente objetivo (muestra cosas del mundo), se resiste obstinadamente a la subjetividad que se adquiere de inmediato en la carta escrita. Ninguna imagen del mundo puede decir 'yo te amo' como lo hacen estas breves palabras ('yo' y 'tú'), las más abstractas y universales que existen. [...] la presencia del 'yo' que escribe la carta a menudo amenaza con disolverse en las cosas del mundo que se filman (Bergala, 2011: 29).

Al igual que ocurre con las cartas tradicionales o, incluso de manera más explícita, con las postales (las cuales combinan imagen y palabras), la realización de las cartas filmadas implica necesariamente la inscripción del autor sobre el filme en primera persona. Esta inscripción del "yo" se manifiesta de diferentes maneras en estas películas, las cuales analizamos a continuación, basándonos principalmente en el análisis que hace Alain Bergala en *Te escribo estas imágenes...* (Bergala, 2011) y que consideramos extrapolables al objeto general de este estudio.

Por un lado, están los autores que dejan entrever parte de su fisonomía al mismo tiempo que recitan desde el "yo": Kiarostami y Erice filman sus manos trazando con la pluma las palabras que remitían a su interlocutor, y lo hacen

directamente sobre el objeto físico en cuestión, el sobre y el papel de la carta. Esta acción parece cubrir la necesidad de respetar el formato clásico epistolar, para luego traspasarlo o extenderlo al mundo del cinematógrafo. El hecho de filmar las palabras escritas a la vez que son pronunciadas integra un nuevo componente subjetivo, una nueva dimensión del “yo”. “La presencia del sujeto que ‘escribe’ una carta filmada a veces adquiere la forma de una voz en *off* que dice ‘yo’, como en una carta escrita, donde el ‘yo’ se superpone a las imágenes y, en cierta forma, les imprime ‘desde el exterior’ una subjetividad” (Bergala, 2011: 31). Y aún más si esas palabras provienen del mismo autor, con su voz real, a la par virtudes y defectos tímbricos.

Erice y Kiarostami sólo muestran una parte de su cuerpo, como con cierto pudor a ponerse directamente delante de la cámara. José Luis Guerin graba su propia sombra, mientras que Isaki Lacuesta se autofilma a través de un reflejo. No se esconden, pero transmiten una sensación enigmática de su personalidad o de su personaje en el filme. No así ocurre con Jonas Mekas, quién no duda en utilizar el dispositivo de manera frontal cuando siente la necesidad de dirigirse directamente a su interlocutor. Aquí, las palabras, a diferencia de los anteriores, provienen de su voz a tiempo real y no en *off*, con todas sus virtudes y defectos tímbricos. No cabe duda de que Mekas con esta representación se presenta desde el “yo” personal más “verídico” o, por lo menos, el “yo” físico más contundente.

Otro tipo de aparición es la de Erice en la *Carta 7. Sea-Mail*, en la que se muestra escribiendo en una terraza junto al mar, algo a contraluz. Aunque sin ánimo de esconderse, ésta resulta ser una imagen romántica de escritor inspirado posando para el filme, más que un reflejo natural y espontáneo del devenir cotidiano del autor. Pero “el ‘yo’ que se ve en la pantalla se convierte en un ‘él’ para el espectador y entra a formar parte del mundo objetivo” (Bergala, 2011: 31-32). (Véase *imagen 28*).



Imagen 28: Fotogramas de *Erice-Kiarostami*.
Correspondencias y *Todas las cartas*. *Correspondencias*.²⁰⁹

Más curiosa o diferente se muestra la presencia de Albert Serra en su correspondencia fílmica, quién se presenta como un personaje secundario con cierto aire enigmático, alejado del peso visual y narrativo que otorga su discurso epistolar. Pero normalmente, este tipo de formatos, con rasgos

²⁰⁹ Fuente: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) e Intermedio (eds.) (2011), *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* [Catálogo], Barcelona.

autobiográficos y de carácter íntimo, invitan a los realizadores a operar con la cámara de forma directa, con un equipo mínimo o inexistente de producción.

Naomi Kawase opera con sus propias manos un dispositivo pequeño y flexible, situándose justo detrás de la cámara como un personaje invisible. Se presenta como la mujer que filma, sugiriendo su presencia física, pero sobre todo dibujando su mirada a través de los movimientos temblorosos de una cámara sujeta al devenir de su capacidad subjetiva y de interrelación con lo que le rodea y con el diálogo pasajero que establece con sus diferentes amigos y familiares (véase *imagen 29*).

Precisamente, es en la familia y en la razón autobiográfica donde recae la fuerza discursiva de algunas de estas correspondencias filmadas. Fernando Eimbcke, en su segunda carta a So Yong Kim, recupera algunas fotos familiares que le sirven para adentrarnos en uno de los capítulos personales más traumáticos de su vida: la larga enfermedad de su padre y de cómo afectó emocionalmente tanto a él como a su familia (véase *imagen 29*).

Este hecho alcanza la categoría de confesión personal, de apertura emocional hacia lo íntimo, lo familiar y lo (auto) biográfico. “el remitente siente a veces la necesidad, para ser mejor comprendido (amado), de volver a lo que ha llegado a ser [...], como si fuera importante dar a conocer al otro el niño que han sido, a fin de entablar una relación más íntima” (Bergala, 2011: 27).

En este sentido, en la tercera carta a Guerín, Mekas culmina con un monólogo a cámara, de madrugada, en el que transmite sus reflexiones acerca del acto de filmar su entorno: “A mi alrededor están mis amigos, mi propia vida, detalles, que tengo que grabar por alguna razón. No sé lo que me empuja a ello, pero tengo que hacerlo”.



Imagen 29: Fotogramas de *Correspondencia(s)*: Fernando Eimbcke a So Yong Kim y Naomi Kawase a Isaki Lacuesta.

Lacuesta, por su lado, en un ejercicio novedoso dentro de su filmografía, decide filmar directamente su intimidad más resguarda:²¹⁰ muestra a su mujer mientras yace dormida en la cama, en una invitación hacia el espectador e interlocutor a conocerla, a observarla en un momento de privacidad (véase *imagen 30*). Pero al mismo tiempo es un gesto de amor, un “yo te quiero” traducido en imágenes silenciosas.

²¹⁰ Como apunta Anna Petrus, Lacuesta nos acerca a su intimidad “como nunca antes lo habíamos visto, y de un modo que, salvando su deseo de literatura, se aproxima vivamente a la primera etapa cinematográfica de Naomi Kawase, donde su deseo de filmar a Uno, su tía abuela, y de reencontrar al padre ausente protagonizan películas documentales como *Tatta hitori no kazoku* (*Mi familia, una sola persona*, 1989) o *Ni tsutsumarete* (*En sus brazos*, 1992)” (Petrus, 2011: 177).

Es el tiempo de la captación de sensaciones fugaces, de la exhibición de lo cotidiano a través de la imagen y el sonido registrado por una cámara de vídeo ligera. Momentos aparentemente ordinarios, pero que llevados a la pantalla de la mano de estos autores, en un contexto de compromiso con el arte cinematográfico, adquieren un valor y unas sensaciones únicas. Son momentos que se mueven entre el subconsciente más abstracto a el “aquí y ahora” más literal, como el de Jaime Rosales en su correspondencia a Wang Bing en la que le detalla su interminable espera en el aeropuerto de Madrid y de la que él le responde con sus experiencias vividas, diametralmente opuestas a las del anterior, sobre las dificultades de supervivencia de una población china en la que se encontraba de paso.

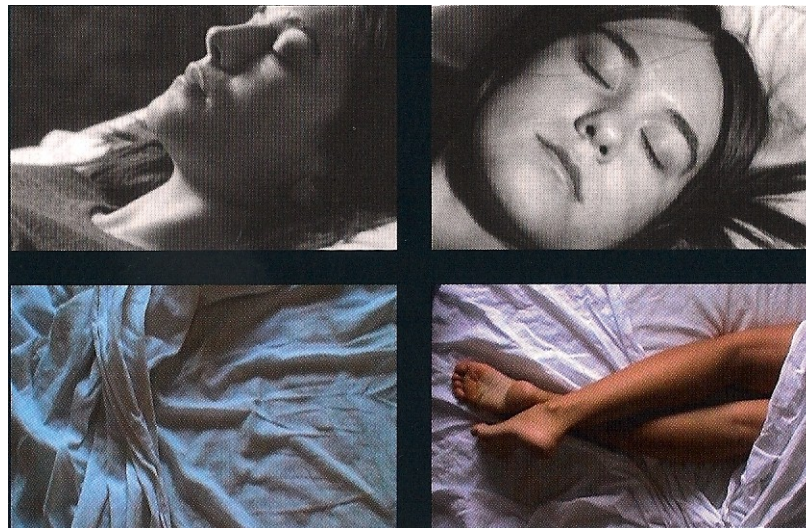


Imagen 30: Fotogramas de *Correspondencia(s)*: Isaki Lacuesta a Naomi Kawase.²¹¹

Para finalizar, citamos a Nicole Brenez, quién hace una magnífica descripción de este formato al referirse a las nueve cartas filmadas entre Guerin y Mekas:

²¹¹ Fuente: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) e *Intermedio* (Eds.) (2011), *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* [Catálogo], Barcelona.

El resultado es un largometraje de una ternura infinita que conjuga diario íntimo, crónicas de viaje y reflexiones vitales sobre las imágenes. Cinefilia existencial, horizonte poético, relaciones de filiación artística, sensibilidad elegíaca, opiniones compartidas, radicalismo, autonomía, todo acerca a estos dos *friends in cinema* [...], un conjunto de reflexiones, anotaciones e iniciativas visuales tan nítidas como penetrantes sobre las prácticas de imágenes contemporáneas, donde estas no aparecen en absoluto como una esfera separada y autónoma, un bordado en el vestido sin costuras de la realidad, sino como la urdimbre en la que se teje la trama de la experiencia (Brenez, 2011: 92-93).

Estas palabras son extrapolables a las características del resto de obras pertenecientes a este nuevo subgénero cinematográfico que es la correspondencia fílmica.

CAPÍTULO V

**· Subjetividad en el documental actual:
análisis de una muestra representativa·**

1. Justificación y descripción de la muestra

Como metodología de estudio para evaluar la hipótesis inicial del trabajo de investigación, hemos recurrido al análisis de un muestreo de películas documentales representativas del denominado nuevo documental. El criterio de selección de las películas responde a los siguientes parámetros:

➤ **Período 2005-2009**

Tomaremos como punto de partida el fenómeno que supuso la película *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004), el documental más taquillero de todos los tiempos, con una recaudación final de más de 120 millones de dólares y exhibida en 868 salas en EE.UU. En España, también fue el documental de más éxito comercial con 180 copias en salas cinematográficas. Ganadora de hasta 26 galardones y 11 nominaciones en diferentes Festivales, se alzó con la Palma de Oro del Festival de Cannes 2004, premio que no recibía una película documental desde 1956 con *The Silent World* de Jacques Cousteau.

Fahrenheit 9/11 es, además, por el carácter participativo y de interacción del autor con la acción y por su protagonismo individualizado en la construcción del discurso documental, un ejemplo representativo de las formas de subjetividad que el nuevo cine documental está experimentando.

Las películas de la muestra se extraerán de los premios recibidos en las diferentes categorías de festivales internacionales especializados en cine documental (que a continuación detallamos) cuya exhibición haya sido realizada con posterioridad al lanzamiento y repercusión del filme *Fahrenheit 9/11*, esto es, a partir de 2005.

➤ **Películas premiadas en Festivales**

La selección de los festivales que nos darán las películas de la muestra parte de dos requisitos básicos:

- a) Que tengan carácter internacional.

- b) Que sean exclusivamente especializados en cine documental.

Siguiendo sólo estos dos requisitos, la lista de festivales internacionales dedicados en exclusiva al cine documental se haría demasiado extensa, así que, de entre todos los posibles, se ha hecho una selección de 5 festivales europeos que responden a los siguientes factores:

a) Geográficos: Reino Unido y Francia son los dos países europeos con mayor tradición documental tanto en número de producciones documentales para cine y televisión como en su evolución en las formas en que la realidad es representada. A nivel académico, de estos dos países han surgido grandes obras de ensayo específicas del género documental más allá de las retrospectivas históricas. En España, país desde el que se elabora esta investigación, el desarrollo del género documental, sobre todo a partir de la década de 1990, ha sido notable en todos los niveles académicos, de producción y exhibición.

De esta manera, representando a Reino Unido, hemos escogido el festival Sheffield Doc/Fest (con el añadido de una de las categorías de los premios de The Grierson Trust). En cuanto a Francia tomaremos como referencia al festival Cinéma du Réel. Y en relación al territorio español, dividiremos la muestra entre diferentes categorías de los festivales Documenta Madrid y Punto de Vista (Navarra).

b) Magnitud del evento: en relación a su extensa programación y repercusión de audiencia. En este sentido, la ciudad de Amsterdam acoge el IDFA, el festival internacional de documentales más grande del mundo. Los demás festivales anteriormente mencionados también destacan por su extensa programación y numerosa audiencia.

c) Prestigio y reconocimiento internacional. Todos los festivales mencionados adquieren este valor.

En cuanto a las categorías competitivas escogidas de los diferentes festivales que delimitarán las películas de la muestra, se ha tenido en cuenta los siguientes aspectos:

a) Relevancia del premio: en relación a su importancia jerárquica dentro del festival y/o a su dotación económica, es decir, primeros premios, premio al mejor director, ópera prima, etc.

b) Democratización del premio: teniendo en cuenta la opinión de los diferentes jurados que componen el festival: jurado especializado, jurado joven, premio del público, etc.

La lista de festivales y categorías queda configurada y justificada de la siguiente manera:

▪ **IDFA. International Documentary Film Festival Amsterdam**

Es el festival de cine documental más grande del mundo celebrado anualmente desde 1988. En la actualidad, exhibe más de 200 documentales y acoge a unas 120.000 personas. A parte de su programación internacional, con estrenos en Europa y mundiales, el festival es sede de numerosos debates, foros y *workshops* sobre el género.

Las categorías seleccionadas para la muestra son las siguientes:

- Premio VPRO IDFA al Mejor Largometraje Documental
- Premio Especial del Jurado
- Premio Nederland 2 IDFA del Público
- Premio IDFA DOC U! a la Película Favorita del Jurado Joven

▪ **Cinéma du Réel**

Desde 1978 ha sido punto de encuentro destacado para público y profesionales del sector. El festival programa unas 200 películas divididas en varias secciones, dando espacio a clásicos, óperas primas y otros filmes contemporáneos.

Las categorías seleccionadas para la muestra son las siguientes:

- Gran Premio Cinéma du Réel
- Premio Joris Ivens (Atribuido a la Ópera Prima)
- Premio Cinéma du Réel del Jurado Joven
- Premio de la Biblioteca (El Jurado de la Biblioteca)

▪ **Sheffield Doc/Fest + The Grierson Trust**

Desde 1994, el festival se ha convertido en el evento más importante para la industria del documental del Reino Unido. Ofrece una abundante programación internacional de documentales así como *pitchings*, foros de discusión, *masterclasses* y eventos para estimular la producción y distribución documental.

Las categorías seleccionadas para la muestra son las siguientes:

- Premio Especial del Jurado (2009)
- Premio a la Innovación (2007-2009)
- Premio del Jurado Joven (2007-2009)
- Premio del Público (2007-2009)

Sheffield Doc/Fest otorga premios sólo desde 2007 gracias a la conjunción con The Grierson Trust, entre otros *sponsors*. Los Premios Grierson, celebrados desde 1972, reconocen a las mejores obras documentales británicas y del extranjero que han contribuido de manera significativa en el género gracias a su calidad, integridad, creatividad y originalidad. Para paliar la falta de premios del Sheffield Doc/Fest desde 2005, hemos creído necesario incluir la siguiente categoría:

- Premio al Mejor Documental Cinematográfico Internacional (2005-2009)

▪ **Documenta Madrid. Festival Internacional de Documentales de Madrid**

Celebrado anualmente desde 2004, Documenta Madrid es el festival con mayor asistencia de espectadores de Madrid: en su última edición acudieron más de 14.000 espectadores. Además de las numerosas secciones competitivas, ofrece diferentes actividades paralelas, publicaciones y archivo con el objetivo de potenciar y difundir el género documental.

Las categorías seleccionadas para la muestra son las siguientes:

- Primer Premio del Jurado (Sección Creación Documental)
- Premio del Público (Sección Creación Documental)

▪ **Punto de Vista. Festival Internacional de Documentales de Navarra**

La elección de este festival para la muestra responde no tanto a la magnitud de sus audiencias sino por su prestigioso reconocimiento internacional y a su ideario por establecer un punto de encuentro y reflexión en torno al cine documental. El festival apuesta por una propuesta de programación que abraza las tradiciones más diversas de la no-ficción con aquellas más arriesgadas e innovadoras. Punto de vista opera anualmente desde 2004.

Las categorías seleccionadas para la muestra son las siguientes:

- Gran Premio “Punto de Vista” a la Mejor Obra
- Premio “Jean Vigo” al Mejor Director
- Premio Especial del Público

➤ **Largometrajes documentales**

Se descartan mayoritariamente en esta categoría las producciones cortometrajes. Tratándose de una investigación llevada a cabo de manera individual, las características de difusión y distribución de este formato hacen

que la posibilidad de adquisición y/o visionado de las mismas resulte demasiado compleja.

2. Índice de documentales de la muestra

A continuación detallamos el listado de las 72 películas documentales que configuran la muestra definitiva, enumeradas y ordenadas alfabéticamente.²¹²

01 - *66 Seasons / 66 Sezón*, de Peter Kerekes. Eslovaquia / República Checa, 2003. 86'.

02 - *A Lesson of belorussian / Lekcja bialoruskiego*, de Mirosław Dembinski. Bielorrusia / Polonia, 2006. 53'.

03 - *Alicia en el país*, de Esteban Larraín. Chile, 2008. 86'.

04 - *Antes de volver volando a la Tierra / Pries parskrendant i Zeme*, de Arūnas Matelis. Alemania / Lituania, 2005. 52'.

05 - *Bandits*, de Zaza Rusadze. Alemania, 2003. 52'.

06 - *Below sea level*, de Gianfranco Rosi. EEUU / Italia, 2008. 110'.

07 - *Bingai*, de Feng Yang. China, 2007. 114'.

08 - *Burma VJ: Reporting from a closed country / Burma VJ: Reporter i et lukket land*, de Anders Østergaard. Dinamarca / Suecia / Noruega / Reino Unido / EEUU / Alemania / Holanda / Israel / España / Bélgica / Canadá, 2008. 84'.

09 - *Can Tunis*, de José González Morandi y Paco Toledo. España, 2007. 84'.

10 - *Checkpoint / Machssomin*, de Yoav Shamir. Israel, 2003. 80'.

11 - *Compadre*, de Mikael Wiström. Suecia / Perú / Finlandia / Noruega, 2004. 90'.

12 - *Decile a Mario que no vuelva*, de Mario Handler. Uruguay, 2007. 82'.

²¹² Se ha tomado como referencia inicial la traducción al español de aquellos documentales que hayan sido estrenados en España y cuyas programaciones han utilizado el título traducido (por ejemplo la número 04). De no ser así, en su defecto, se ha hecho lo mismo con el idioma inglés (por ejemplo la número 13). En caso de no haber sido traducido a ninguno de estos dos idiomas, se ha utilizado el título original, el cual puede encontrarse en este listado así como en todas las fichas.

- 13 - *Deep water*, de Louise Osmond y Jerry Rothwell. Reino Unido, 2006. 92'.
- 14 - *Demolition / Chaiqian*, de J.P. Sniadecki. EEUU, 2008. 62'.
- 15 - *Dream walking / Meng you*, de Huang Wenhai. China, 2008. 85'.
- 16 - *El Cielo gira*, de Mercedes Álvarez. España, 2004. 110'.
- 17 - *El libro Shutka de los récords / Knjiga rekorda Sutke*, de Aleksandar Manic. Serbia y Montenegro / República Checa, 2005. 78'.
- 18 - *Elder Blossom / Holunderblüte*, de Volker Koepp. Alemania, 2007. 89'.
- 19 - *En lo escondido*, de Nicolás Rincón Gille. Bélgica, 2006. 78'.
- 20 - *Espejismos / Mirages*, de Olivier Dury. Francia, 2008. 45'.
- 21 - *Forever*, de Heddy Honigmann. Holanda, 2006. 97'.
- 22 - *Forgetting dad*, de Rick Minnich y Matthew Sweetwood. Alemania, 2008. 84'.
- 23 - *Hold me tight, let me go*, de Kim Longinotto. Reino Unido, 2007. 109'.
- 24 - *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo*, de Yulene Olaizola. México, 2008. 83'.
- 25 - *Joy Division*, de Grant Gee. Reino Unido / EEUU, 2007. 93'.
- 26 - *Junior*, de Jenna Rosher. EEUU, 2009. 77'.
- 27 - *Kassim the dream*, de Kief Davidson. EEUU, 2008. 87'.
- 28 - *L'Empreinte*, de Guillaume Bordier. Francia, 2008. 47'.
- 29 - *La Casa de mi abuela*, de Adán Aliaga. España, 2005. 80'.
- 30 - *La Ciudad de los signos*, de Samuel Alarcón. España, 2009. 62'.
- 31 - *La Frontera infinita*, de Juan Manuel Sepúlveda. México, 2007. 90'.
- 32 - *La Pesadilla de Darwin / Darwin's nightmare*, de Hubert Sauper. Austria / Bélgica / Francia / Canadá / Finlandia / Suecia, 2004. 107'.
- 33 - *Last train home*, de Lixin Fan. Canadá / China / Reino Unido, 2009. 87'.
- 34 - *Liberia: una guerra incivil / Liberia: an uncivil war*, de Jonathan Stack y James Brabazon. EEUU, 2004. 102'.
- 35 - *Little feet / Xiaojiao Renjia*, de Bai Budan. China, 2005. 114'.
- 36 - *Los que se quedan*, de Carlos Hagerman y Juan Carlos Rulfo. México, 2008. 96'.
- 37 - *Melodías*, de François Bovy. Suiza, 2005. 67'.
- 38 - *My architect*, de Nathaniel Kahn. EEUU, 2003. 116'.

- 39 - *Náufragos: vengo de un avión que cayó en las montañas*, de Gonzalo Arijón. Argentina / España, 2007. 130'.
- 40 - *Nuestro pan de cada día / Unser täglich brot*, de Nikolaus Geyrhalter. Alemania / Austria, 2005. 92'.
- 41 - *Out of time / Aus der zeit*, de Harald Friedl. Austria, 2006. 80'.
- 42 - *Planet B-Boy*, de Benson Lee. EEUU, 2007. 95'.
- 43 - *Radiophobia*, de Julio Soto. España, 2006. 54'.
- 44 - *RIP: A Remix manifesto*, de Brett Gaylor. Canadá, 2009. 80'.
- 45 - *Santiago*, de João Moreira Salles. Brasil, 2007. 80'.
- 46 - *Shadya*, de Roy Westler. Israel, 2005. 99'.
- 47 - *Sisters in law*, de Florence Ayisi y Kim Longinotto. Reino Unido, 2005. 104'.
- 48 - *Sonia*, de Nathalie Delaunoy. Bélgica, 2004. 46'.
- 49 - *Sons of Cuba*, de Andrew Lang. Reino Unido, 2009. 88'.
- 50 - *Su preciada vieja casa / Tshinosumika*, de Tatsuya Yamamoto. Japón, 2006. 80'.
- 51 - *Tender's heat. Wild wild beach / Zhar nezhnykh. Dikiy, dikiy plyazh*, de Alexander Rastorguev, Susanna Barandzhiyeva y Vitali Mansky. Rusia / Alemania, 2007. 125'.
- 52 - *The Cove*, de Louie Psihoyos. EEUU, 2009. 92'.
- 53 - *The English surgeon*, de Geoffrey Smith. Reino Unido, 2007. 93'.
- 54 - *The Fallen*, de Morgan Mathews. Reino Unido, 2008. 180'.
- 55 - *The Flower Bridge / Podul de Flori*, de Thomas Ciulei. Alemania / Rumanía, 2008. 87'.
- 56 - *The Monastery: Mr. Vig and the Nun*, de Pernille Rose Grønkvær. Dinamarca, 2006. 84'.
- 57 - *The Mosquito problem and other stories / Problemat s komarite i drugi istorii*, de Andrey Paounov. Bulgaria, 2007. 100'.
- 58 - *The Most dangerous man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon papers*, de Judith Ehrlich y Rick Goldsmith. EEUU, 2009. 92'.
- 59 - *The Order of myths*, de Margaret Brown. EEUU, 2008. 97'.
- 60 - *The Play / Oyun*, de Pelin Esmer. Turquía, 2005. 70'.

- 61 - *The Revolution that wasn't / Vallankumous, jota ei tullut*, de Aljona Polunina. Estonia / Finlandia, 2008. 95'.
- 62 - *The Seven sins of England*, de Joseph Bullman. Reino Unido, 2007. 50'.
- 63 - *The Yes Men fix the world*, de Andy Bichlbaum, Mike Bonano y Kurt Engfehr. Francia / Reino Unido / EEUU, 2009. 87'.
- 64 - *Tienda de comestibles / Alimentation générale*, de Chantal Briet. Francia, 2005. 84'.
- 65 - *To see if I'm smiling*, de Tamar Yarom. Israel, 2007. 59'.
- 66 - *Tovarisch, no estoy muerto / Tovarisch, I am not dead*, de Stuart Urban. Reino Unido, 2007. 85'.
- 67 - *Trópico de cáncer*, de Eugenio Polgovsky. México, 2004. 53'.
- 68 - *Viaje en sol mayor / Voyage en sol majeur*, de Georgi Lazarevski. Francia, 2006. 54'.
- 69 - *Videocracy*, de Eric Gandini. Suecia / Dinamarca / Reino Unido / Finlandia, 2009. 85'.
- 70 - *We are together (Thina Simunye)*, de Paul Taylor. Reino Unido / Sudáfrica, 2006. 83'.
- 71 - *Wetback: the undocumented documentary*, de Arturo Pérez Torres. EEUU, 2005. 90'.
- 72 - *White ravens - Nightmare in Chechnya / Weiße raben - Alptraum Tschetschenien*, de Johann Feindt y Tamara Trampe. Alemania, 2005. 92'.

Aunque también ganadoras de alguno de los premios mencionados en la justificación de la muestra, han quedado fuera de esta lista los siguientes documentales debido a su formato cortometraje:

- *La Clínica / Klinika*, de Tomasz Wolski. Polonia, 2006. 30'.
- *LoopLoop*, de Patrick Bergeron. Canadá, 2008. 5'.
- *Talk to me*, de Mark Craig. Reino Unido, 2006. 23'.

3. Justificación y descripción del cuestionario

Una vez justificada y delimitada la muestra de documentales, hemos elaborado un diseño de cuestionario²¹³ que permita responder a una serie de preguntas que tienen que ver con el tipo y grado de intervención subjetiva en el documental, según hemos desarrollado a lo largo de este estudio. No se trata de un sondeo de opinión, sino la formulación de unas preguntas estratégicas que hemos respondido personalmente después del visionado y análisis de cada una de las películas de la muestra. El objetivo principal de la cumplimentación de estos cuestionarios es la extracción de unos datos cuantitativos específicos (ver cuadro de resultados) que nos conduzcan a la revisión y análisis de las preguntas iniciales de esta investigación y que, por lo tanto, nos ayuden a completar, de manera más detallada, las conclusiones generales del trabajo.

En primer lugar, hemos elaborado para cada una de las películas una ficha técnica que contiene el título, título original, director/a/es, país/es y año de producción, así como una sinopsis del filme. Del mismo modo, hemos indicado, según los datos que justifican su inclusión en esta muestra, el festival y año en el que el documental participa, así como la categoría del premio obtenido. Esto nos permite organizar los cuestionarios como fichas individuales, enumeradas y ordenadas alfabéticamente, las cuales se incluyen como anexo al trabajo (ver anexo 2), y sirven como referencia de consulta para el lector en todo momento que lo considere oportuno. Algunos de estos datos, además, nos sirven para extraer otro tipo de conclusiones como las relacionadas con la internacionalización de la muestra o la repartición de los premios según los países de procedencia.

En relación a las preguntas del cuestionario, la 1 y la 2 son correlativas y hacen referencia al uso de la voz en *off* en el documental. Ya hemos visto cómo existe una clara tendencia a la supresión de las formas expositivas clásicas en el

²¹³ Estos cuestionarios también los nombramos o los entendemos a lo largo de este trabajo como “fichas”, ya que al inicio de cada uno de ellos incluimos los datos técnicos, una sinopsis y una imagen identificativa de cada una de las películas documentales.

documental cinematográfico. Y cómo el uso del narrador en tercera persona, con un texto aparentemente neutral y objetivo, ha quedado no solamente relegado al uso divulgativo del documental para televisión, sino que ha ido cediendo paso al uso de la primera persona gramatical y a las nuevas formas subjetivas de narración, locutadas y redactadas normalmente por el propio autor. Así pues, las preguntas son claras y responden, en primer lugar, a si se hace uso de la voz en *off* en el documental y, en caso afirmativo, en qué persona gramatical se ha elaborado el texto.

Las cuestiones 3 y 4 hacen alusión al grado de aparición o intervención diegética del autor en el documental. En un primer grado de aparición, nos interesa saber si el director se muestra físicamente en escena, dentro del plano, y/o si podemos escuchar su voz en escena. Esto significaría romper la barrera de lo observacional, de la tradición documental respecto a la invisibilidad de los dispositivos técnicos y humanos de producción. En ocasiones, se trata sólo de una cuestión técnica, es decir, que por las características de la escena o la acción, el documentalista se muestra dentro del campo fílmico y/o formula una pregunta, comentario o asentamiento verbal, aunque es puramente anecdótico, casual, incluso accidental, pero en ningún caso responde a razones estilísticas.

Sin embargo, la mayoría de las veces, la aparición diegética del autor en el filme supone un tipo de intervención e interacción sobre los personajes estratégico y formal. Así lo hemos querido corroborar con la formulación de la pregunta 5, que complementa a las anteriores, en un grado superior de intromisión del autor con los testimonios y personajes del documental. Como ya hemos comentado a lo largo de este trabajo, el autor a menudo se inmiscuye en la acción, participa de ella, interacciona con los diferentes interlocutores y conduce el devenir de la acción en primera persona.

La pregunta 6 responde a si los personajes hacen valer la presencia del director en la obra y si el propio proceso de la película se convierte en una constante a lo largo del filme. Este punto nos ayuda a delimitar también el peso que adquiere el autor en la película a lo largo del documental, llegando a considerar, en última instancia, si realmente se convierte en uno de los

personajes principales del filme. Es la cuestión que formula la pregunta 7 del cuestionario y responde a la condición de protagonismo del autor y de si se define como uno de los principales artífices en la construcción del texto documental.

Las siguientes preguntas responden especialmente a la inclusión de la película dentro de algunos de los subgéneros y modalidades propias de la subjetividad en el documental, tal y como hemos desarrollado en anteriores capítulos. Así, por ejemplo, la pregunta 8 establece una asociación directa con el cine de ensayo al plantear temas que tienen que ver con las formas performativas y reflexivas del documental. La 9 pregunta directamente si el filme sugiere algunos rasgos autobiográficos, no tanto con objetivos de describir linealmente la vida del director, como podría hacer un *biopic*, sino que el relato pueda contener motivos personales, familiares o cualquier otra premisa autobiográfica para iniciar o desarrollar un discurso documental.

En la misma línea, pero englobando el texto dentro de unos formatos ensayísticos ya establecidos, la pregunta 10 cuestiona sobre si el documental, directamente, puede considerarse un autorretrato o si está planteado en forma de diario filmado. Como ya hemos visto, son formatos que se enmarcan dentro de las formas por excelencia de la representación del “yo” y de la subjetividad en el documental y con las modalidades más experimentales y ensayísticas del género.

A modo de conocer otros vínculos afectivos entre el autor y la película, la pregunta 11 se formula para averiguar si el documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director y si, en la 12, éste utiliza algún tipo de material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme. Con esto, pretendemos aportar información adicional al carácter personal y autobiográfico que adopta el filme en cada caso y al uso cada vez más exhaustivo en el género de material *amateur* para la construcción de la película.

Y, en un discurso meramente metalingüístico, la pregunta 13 hace alusión a aquellos filmes en los cuales el autor no sólo puede reflexionar sobre su

presencia física y su influencia en la obra, sino sobre los propios procesos de producción y construcción del filme.

Como ya hemos tratado, los emergentes procesos de digitalización, a parte de su accesibilidad y abaratamiento dentro del mercado audiovisual, otorgan una innegable flexibilidad para trabajar con cierta autonomía, en un entorno independiente, con equipos de rodaje reducidos, llegando incluso, en ocasiones, a la elaboración íntegra del filme de forma individual. Así que, finalmente, aludiendo a las hipótesis de simplificación o reducción del equipo humano y técnico proliferante en el documental actual, la pregunta 14 se formula con la intención de conocer qué otros roles desempeña el autor en la película. De esta manera, pretendemos conocer si el director desarrolla en paralelo tareas como las de guionista, productor, director de fotografía, sonidista, montador, compositor musical u otras especialidades.

A todas las cuestiones se les ha añadido un campo abierto de observaciones con la intención de justificar algunas de las respuestas, aclarar algunas cuestiones que puedan resultar ambiguas, poner ejemplos significativos dentro de cada película y, en general aportar algún tipo de dato informativo que sea relevante para la pregunta en cuestión. Todas las observaciones pueden consultarse en las fichas completas de cada película (ver *anexo 2*).

4. Resultados del estudio de la muestra

Ver tabla de resultados desplegable en página siguiente.

AQUÍ TABLA DINA3

AQUÍ TABLA DINA3

5. Análisis de los resultados del estudio

Después del visionado de todas las películas documentales que conforman la muestra, así como la cumplimentación de las fichas tipo cuestionario, procedemos ahora a analizar teóricamente los resultados del estudio que servirá no sólo para extraer conclusiones generales del trabajo, sino a responder a algunas de las preguntas de investigación planteadas al inicio de este proyecto.

Intentaremos analizar cada una de las preguntas planteadas en el cuestionario, siendo algunas de ellas reagrupadas de tal manera que podamos asociar ideas y ofrecer un mayor entendimiento del tema en cuestión. Cada una de estas preguntas hace referencia a los diferentes tipos de intervención subjetiva del autor en el documental, tal y como hemos desarrollado en apartados anteriores. Así que, apoyándonos en las observaciones de las fichas, intentaremos poner ejemplos significativos dentro de un marco teórico que nos ayude a complementar los resultados estrictamente numéricos.

Asimismo, se extraerán algunas conclusiones en referencia a cuestiones generales sobre el mundo del documental contemporáneo, como puede ser su procedencia, las preferencias de los distintos jurados y otras reflexiones que han ido apareciendo a lo largo del análisis de la muestra.

I. Internacionalización de la muestra

Como ya anunciábamos en la justificación de la muestra, la elección de los Festivales está sujeta al prestigio de estos eventos especializados a nivel internacional (IDFA, Holanda) y, como medida limitadora de la investigación, a una cuestión geográfica dentro del marco europeo, que responde tanto a los valores históricos de su tradición documental (Reino Unido, Francia) como a la proximidad y desde donde se consolida esta tesis (España).

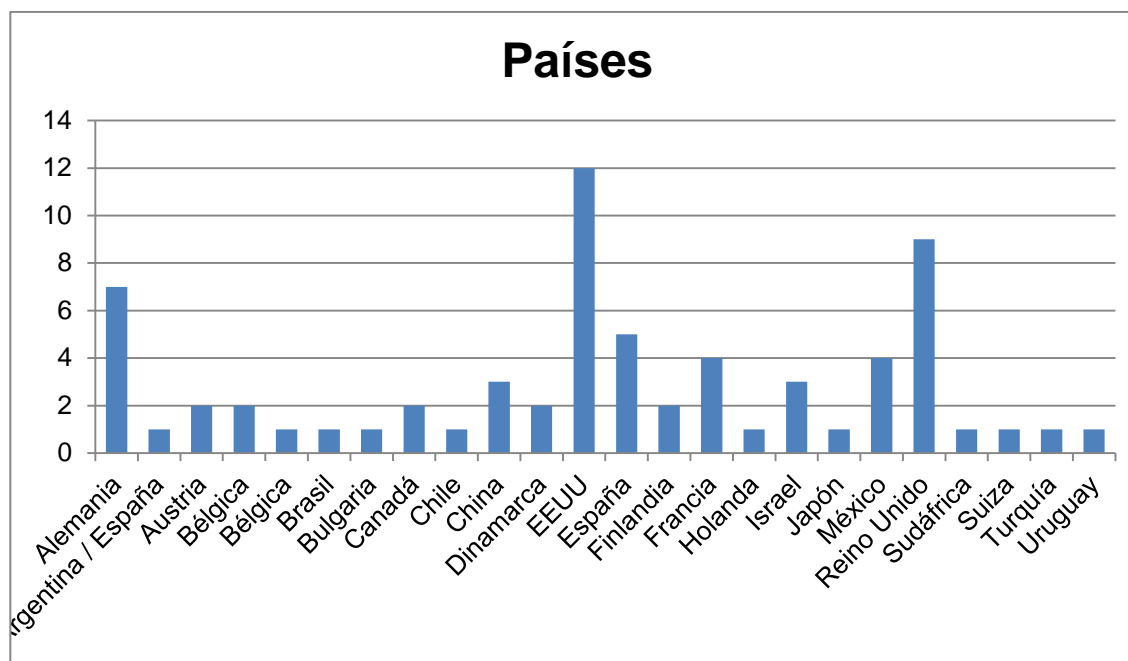
El dato significativo es que los países de producción de las películas ganadoras de los Festivales elegidos provienen de hasta 37 países distintos

repartidos por gran parte de la geografía mundial.²¹⁴ Se alzan con el mayor número de producciones Reino Unido y Estados Unidos, con 14 cada uno, seguidos de Alemania (9), España (7) y Francia (6). Significativa es también la participación en la producción llevada a cabo por los países del norte de Europa, así como la de algunos países del Este como Rumanía, Bulgaria, Bielorusia, República Checa, entre otros.

En relación a otros continentes, es interesante la aportación de Israel, como único exponente de Oriente Medio, con 4 películas ganadoras; 5 producciones provenientes de Lejano Oriente, concretamente de China (4) y Japón (1). De Latinoamérica han resultado ganadoras 10 películas de las que 4 son de producción mejicana. Respecto al continente africano solamente se encuentra una película ganadora, cuya producción es sudafricana, aunque ello no signifique que otras películas de producción extranjera hayan abordado temas en países africanos como *La Pesadilla de Darwin* (África Central), *Sisters in law* (Camerún), *Liberia: una guerra incivil* (Liberia) o *Espejismos* (Argelia, Níger), entre otras.

Esto nos lleva a afirmar que el auge de la producción documental está teniendo un alcance universal y que la participación en los diferentes festivales va más allá de lo propiamente local, convirtiendo a estos eventos en espacios multiculturales y un escaparate abierto al mercado y difusión de la producción documental internacional. Por otro lado, demuestra la pluralidad de los diferentes componentes que conforman los jurados y la democratización a la hora de seleccionar y otorgar los premios, independientemente de los países de origen de los que procede la producción de las películas documentales.

²¹⁴ Hemos contabilizado tanto las producciones basadas íntegramente en un país como las películas resultantes de coproducciones entre diferentes países. Algunos casos de colaboración internacional son realmente interesantes en relación al número y variedad de nacionalidades participantes, como es el caso de *Burma VJ: Reporting from a closed country* en la que participan hasta 11 países distintos. La fuente principal de estos datos pertenece a "The Internet Movie Database" (IMDb) en <http://www.imdb.com>



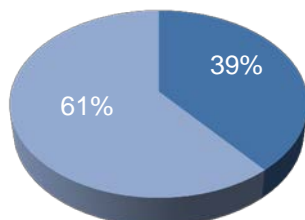
II. Ruptura con la convención del narrador omnisciente

Sin duda, una de las grandes diferencias formales entre el documental cinematográfico y el de divulgación televisiva, normalmente éste supeditado a unas convenciones estilísticas concretas debido al carácter empresarial de las cadenas de televisión, es la ruptura con la clásica voz en *off*. Una voz conocida como “la voz de Dios”, concedora de todas las cosas y con trazos estilísticos que aparentan la objetividad. Los resultados de la muestra confirman esta tendencia a la no exposición de los acontecimientos desde una perspectiva “neutra”. Al contrario, existe una clara preferencia por dejar extraer, a criterio del espectador, las reflexiones pertinentes de la realidad representada. O en su defecto, exponer, desde la primera persona, unas valoraciones que no pretenden abordar más allá de la percepción subjetiva de las cosas.

44 de las 72 películas analizadas optan directamente por la no utilización de la figura del narrador en *off*. De las 28 restantes, 19 elaboran un discurso narrativo desde la primera persona del singular (yo, el autor), 2 desde la primera persona del plural (nosotros, el equipo o la comunidad) y tan solo 7 desde la clásica tercera persona (ellos o simplemente aquello).

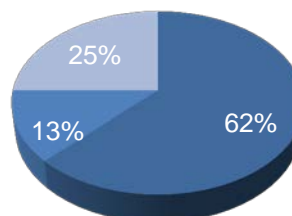
¿El documental hace uso de la narración en voz en off?

■ Sí: 28 ■ No: 44



Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

■ Primera persona del singular: 20
 ■ Primera persona del plural: 4
 ■ Tercera persona: 8



Existen algunos casos particulares en los que se utilizan más de una forma gramatical para dirigirse al espectador. Por ejemplo, en *The Seven sins of England*, Joseph Bullman, director del filme, en su ensayo por retratar el comportamiento actual de la sociedad británica, introduce la cinta con un “bienvenidos a mi mundo”; seguidamente habla de “nuestro país” y, finalmente, habla en tercera persona al referirse a “esta película”.

En relación a las películas documentales que han optado por la narración en tercera persona, es importante destacar que, en casi todos los casos, se alejan del estilo estereotipado de las locuciones reporteriles utilizadas en televisión. Es el caso, por ejemplo, de *Radiophobia*, de Julio Soto, cuya narración, a cargo de Edward Leon, adquiere un cierto tono dramático y misterioso. O la sentida voz de Susumu Terajima en *Su preciada vieja casa*, al explicar los motivos por los que la entrañable mujer anciana se ve obligada a abandonar su hogar tras su irrevocable demolición.

Del mismo modo, ninguna de las narraciones en tercera persona son encargadas a locutores profesionales con voces artificialmente brillantes y cuya única relación respecto al texto documental es la de proveer un servicio profesional. Así, nos encontramos con que son los propios directores, con sus voces no precisamente preciosistas, de tono y dicción irregulares, quienes otorgan al documental un punto de vista más personal y un perfil de autoría. Así

ocurre, por ejemplo, con la voz del director Eric Gandini en *Videocracy*, cuya narración se aleja de las convenciones periodísticas de neutralidad y objetividad para dejar paso a un tono sutilmente irónico. O la sequedad de Volker Koepp en *Elder Blossom* al ofrecer algunos datos informativos sobre Kaliningrado, dejando entrever la deplorable situación social en la que se encuentra esta población.

En el caso de las narraciones en primera persona, las intenciones son claramente las de consolidar el punto de vista del autor, que habla desde la experiencia personal y, por lo tanto, desde la subjetividad. Pero en las formas también nos hemos encontrado con algunos casos originales y novedosos. En ocasiones hemos visto como la figura del narrador es traspasada al protagonista principal del filme. Es el caso, por ejemplo, de Kassim, en *Kassim the dream*, cuya narración en primera persona sigue una estructura guionizada a veces combinada con declaraciones del propio protagonista. O la joven Slindile Moya en *We are together (Thina simunye)*, en una fórmula parecida pero cuya figura acaba convirtiéndose en co-guionista del filme junto al director.

Es interesante también la apuesta formal de películas como *Burma VJ: Reporting from a closed country*, en la que el director, Anders Østergaard, después de reunirse en Bangkok con Joshua, reportero del Democratic Voice of Burma (DVB), decide utilizarlo como hilo conductor para unificar la historia.²¹⁵ La voz en primera persona de Joshua, su presencia "oculta" a cámara y su interacción con los propios dispositivos simulan una autoría traspasada por parte del director.

Algo parecido ocurre, aunque con temáticas e intenciones ideológicas muy distintas, con *El libro Shutka de los récords*, de Aleksandar Manic, quien utiliza al actor Bajram Severdzan (Dr. Koljo) como hilo conductor de la historia. De nuevo se cede el protagonismo a este personaje que toma un papel interactivo e intervencionista con el resto de personajes.

²¹⁵ Información extraída de la entrevista realizada por Rob Carnevale al director Anders Østergaard para "IndieLondon" en <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/burma-vj-anders-ostergaard-interview>

Por último, mencionar un caso si más no curioso. Se trata de *Santiago*, de João Moreira Salles, una de las películas más personales, con referencias autobiográficas y reflexiones metalingüísticas, cuyas narraciones en primera persona representan ser del propio autor exponiendo sus pensamientos de manera subjetiva pero que, sin embargo, en los créditos se designa a su hermano, Fernando Moreira Salles, como la voz narradora.

III. De lo observacional y de lo participativo, sin complejos

En las preguntas del cuestionario planteábamos la cuestión de si el autor se manifestaba diegéticamente en la acción, tanto a través de su voz como de su presencia física, así como si interactuaba con los personajes, ambas cuestiones relacionadas con la intervención del autor dentro del filme. El rango oscila entre lo estrictamente observacional, esto es la invisibilidad tanto de del propio equipo de rodaje como de los dispositivos técnicos de producción, hasta lo activamente participativo que se muestra el autor dentro de la escena. Dentro de este amplio abanico, en la muestra de películas seleccionadas, hemos encontrado todas las variantes posibles, con una repartición bastante equilibrada entre ambos extremos.

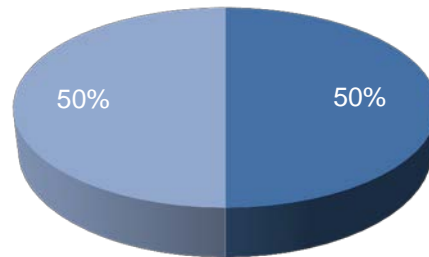
La herencia que ha venido arrastrando el cine documental respecto al *direct cinema* de la década de 1960, cuyos manuscritos indicaban la no intervención del autor en la acción, dejando que la crisis se desarrollara ante cámara de forma natural, parece ahora diluirse en formas mucho más heterogéneas en cuanto a la participación activa del autor en la película. Sin complejos, se rompe con esa línea que cruza la invisibilidad entre el campo y el fuera de campo, a veces con intenciones formales; otras simplemente de forma esporádica y/o espontánea, pero siempre en beneficio de la aportación al texto documental.

Exactamente en el 50% de las películas de la muestra se aprecia algún tipo de interacción entre el autor y los personajes. De ellas, en 34 filmes

escuchamos diegéticamente la voz del director, mientras que tan sólo en 15 podemos apreciar su figura en persona.

¿Interactúa el director con los personajes del documental?

■ Sí: 36 ■ No:36



A continuación detallaremos algunos ejemplos significativos que sirvan para exponer las diferentes variables formales de interacción entre el autor y los personajes.

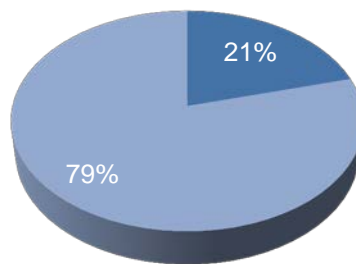
Películas como *The Yes Men fix the world* o *The Cove* provienen de la escuela de autores influenciados por el estilo Michael Moore o Morgan Spurlock, cuya presencia en sus filmes se convierte en el motivo principal del discurso textual. El proyecto de los “Yes Men” (Andy Bichlbaum y Mike Bonano) es el de una planificación para asaltar espacios enemigos mediante la intervención desaforada y lúcida como un modo de acción contra la rapacidad capitalista. En *The Cove*, un grupo de colaboradores tratan de desarmar una red de distribución, exenta de escrúpulos, que trafica con carne de delfín. En estos casos son motivos políticos y ecológicos los que mueven a los directores a manifestarse personalmente en el proyecto, actuando como principales representantes en lo que sería una “llamada de socorro” a la sociedad.

Otros motivos más personales son los que mueven a Mikael Wiström en *Compadre* a participar en la acción. En su viaje a Perú para retratar a unos amigos suyos y narrar cómo han luchado para salir de la pobreza, éstos le reclaman dinero a cambio de la filmación. Es entonces cuando el tema central

del documental se desvía y se convierte en una visión muy personal sobre la dificultad de mantener una relación de amistad sincera en un país roto por la pobreza y la desigualdad. El director pasa pues al otro lado de la cámara para convertirse en parte de la trama.

¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

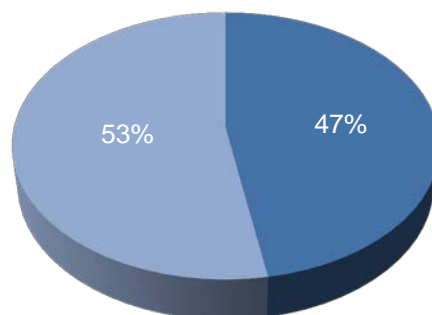
■ Sí: 15 ■ No: 57



Otros directores, sin embargo, basan su participación a través de preguntas y comentarios detrás de las cámaras. Su intervención se hace imprescindible para dirigir el discurso documental al terreno que les interesa. Y esa decisión formal, precisamente, les libraría en la sala de montaje de eliminar cualquier evidencia de implicación del autor, tal y como pasaría en el documental de observación. Así, Nathalie Delaunoy en *Sonia*, Morgan Matthews en *The Fallen* o Hubert Sauper en *La Pesadilla de Darwin*, por citar sólo algunos, se sienten libres de intervenir con su palabra siempre que lo encuentran necesario u oportuno.

¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

■ Sí: 34 ■ No: 38



Otros casos parecidos, pero con alguna particularidad, serían los de Pernille Rose Grønkjær en *The Monastery: Mr. Vig and the Nun*, donde su interacción sólo se ejecuta con Mr. Vig y no con los demás protagonistas de la historia. O Jean Paul Sniadecki en *Demolition*, cuyos comentarios o intervenciones tras la cámara responden más a cuestiones espontáneas y de experimentación fílmica que al manejo de un discurso textual.

Por otro lado, en *White ravens – Nightmare in Chechnya* la directora, Tamara Trampe, pese a que se mantiene detrás de las cámaras durante todo el filme, en la última escena, en su visita a la cárcel a un ex soldado ruso, traspasa la línea del fuera de campo para ofrecerle su mano al chico, en muestra de apoyo. Su rotura con lo invisible se justifica por la importancia del acto, sin importarle demasiado el desajuste formal.

En otros casos, sin embargo, pese a que la intención del autor es sólo intervenir diegéticamente a través de la voz, se ven forzados a aparecer accidentalmente en pantalla. Así lo hace Heddy Honigmann en *Forever* cuando en una de las secuencias uno de los personajes recoge un pincel de una tumba y se lo acerca. Algo parecido ocurre en la mencionada *The Monastery: Mr. Vig and the Nun* cuando Mr. Vig le pide ayuda a la directora para retirar un mueble. Sin dejar de grabar, apoya la cámara y ayuda al personaje.

Todas las combinaciones parecen posibles: En *The Play*, sólo al final de la cinta, ya con los créditos, vemos como la directora, Pelin Esmer, después de mantenerse desde la observación todo el documental, se une al baile de celebración de finalización de la obra de teatro llevada a cabo por sus protagonistas.

O en *l'Empreinte*, aunque de manera sutil, no explícita, en el momento en que entendemos que los personajes obedecen a algunas de las indicaciones de Guillaume Bordier, a través de gestos o miradas. En una de las escenas uno de los personajes pregunta al director si puede parar de amasar el pan para beberse el té. A continuación vemos cómo levanta la mirada, asiente con la cabeza y se toma el té. Al cabo de unos instantes vuelve a alzar la vista, asiente

y sigue con la masa. Es una prueba evidente de interacción sin intervención explícita.

Para concluir diremos que, aunque en este apartado hemos analizado la intervención con presencia del autor en la escena, es evidente que la mediación del director existe, de una manera más o menos evidente, en cada uno de los casos. Es sólo una cuestión formal ya que desde la película más austera y observacional como podría ser *Nuestro pan de cada día*, de Nikolaus Geyrhalter, hasta aquellas donde el proceso de la película en sí misma es la razón de ser, como la mencionada *The Yes Men fix the World*, la mirada del cineasta y el punto de vista es siempre palpable.

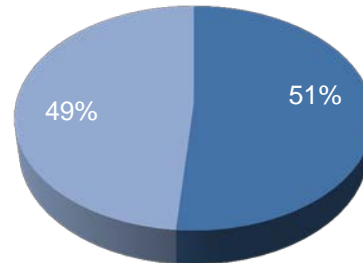
IV. Lleva una cámara y rueda un documental

Si en el apartado anterior analizábamos cómo se manifestaba el autor dentro de la película con pruebas evidentes de su presencia, en esta ocasión hemos hecho hincapié a aquellos fragmentos cuyos protagonistas mencionan parte del proceso cinematográfico, sea en referencia a las intenciones del autor o bien a la presencia propia del dispositivo técnico. Veremos pues cómo influye la presencia del director y de las cámaras dentro de la escena y las diferentes maneras que tienen los protagonistas a la hora de mencionar estos aspectos.

Concretamente, en el 51% de los documentales analizados, los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita. Es un porcentaje bastante elevado si tenemos en cuenta que uno de los valores tradicionales del documental convencional ha sido, precisamente, el de exponer sin ser visto, evitando cualquier tipo de alusión técnica o artística, por temor normalmente a la artificiosidad del discurso y a romper con la supuesta objetividad de lo representado.

¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

■ Sí: 37 ■ No: 35



Las maneras en las que afecta la presencia de la cámara y la figura del director en la escena son múltiples y algunas más relevantes que otras. A veces, simplemente, los personajes requieren explicaciones ante el equipo técnico en relación a las intenciones del filme, como las que tiene que dar Heddy Honnigmann en *Forever* a los entrevistados sin cita previa en el cementerio Père-Lachaise. Otras, es el protagonista quien revela quién se esconde detrás de la cámara y cuáles son los propósitos del cineasta, como la divertida escena en la que la abuela de Tatsuya Yamamoto, en *Su preciada vieja casa*, va predicando por el mercado que es su nieto quien le sigue a todas partes con la cámara para hacer una película sobre ella.

En otro nivel, la cámara registradora genera a los sujetos ciertas cuestiones técnicas y de comportamiento. En *Demolition*, los trabajadores chinos no sólo comentan algunos aspectos sobre el proyecto cinematográfico del director: "¿Dónde has estado filmando estos días?", sino que se cuestionan sobre el material que utiliza el autor, como el objetivo de la cámara o la microfónica. También hacen referencias al hecho de ser filmados, cómo son filmados y cuál es el lenguaje que deberían utilizar ante cámara. Al igual ocurre en *L'Empreinte*, donde los empleados de la panadería afgana bromean sobre su apariencia física ante cámara y sobre lo que ocurrirá cuando se vea el filme en Francia, país de origen del director.

El dispositivo técnico en si mismo también adquiere, en ocasiones, un valor dentro de la narración textual. En un momento de *La Pesadilla de Darwin*, Hubert Sauper presta la cámara a las compañeras de una prostituta asesinada para mostrales el material que él mismo había grabado sobre ella antes de su muerte, provocando ciertas emociones sobre las chicas.

Sin embargo, lejos de ayudar en el desarrollo de la historia, en ocasiones la presencia de la cámara y el equipo técnico supone un impedimento para los personajes que, pese a que entienden el proyecto documental, no quieren revelar cierta información privada. Esto ocurre, por ejemplo, en *Hold me tight, let me go*, de Kim Longinotto, cuando Ben, uno de los niños protagonistas del internado de Oxford, después de exigirle explicaciones por agredir a un compañero con un cuchillo responde: “No quiero decir eso delante del equipo del filme”. Más tarde, sin embargo, explica los motivos.

En esta línea, lo que se origina otras veces es una reacción negativa por parte del entorno del protagonista, sobre todo cuando el terreno que se está tratando es delicado o roza la ilegalidad. Por ejemplo, en *Can Tunis*, en una escena del filme, uno de los chicos gitanos del barrio tapa el objetivo de la cámara de Paco Toledo pidiéndole explicaciones, cuando Juan, uno de los niños protagonistas, le dice que se tranquilice ya que “están haciendo una película sobre nosotros”.

Un caso parecido ocurre con *Melodías*, de Françoys Bovy, cuando Jorge, un joven colombiano con un pasado oscuro, se reúne con sus amigos en casa. Cuando éstos ven al director y al sonidista operando con la cámara hacen referencia a la incomodidad de su presencia. Jorge comenta que son compañeros suyos y que no se preocupen por nada. Finalmente, el grupo de amigos detalla los planes de la salida y Jorge le hace un guiño al cámara como invitándole a venir con ellos. O Sonia, en *Sonia*, cuando los clientes entran en su local de prostitución y se percatan de la presencia de la cámara y el equipo de rodaje, ésta les indica que no tienen por qué preocuparse ya que no van a ser filmados.

En los tres casos la empatía del director con los personajes hace posible continuar con la escena sin más apuros. Sin embargo, otros ejemplos demuestran que el exhaustivo y duradero seguimiento del autor sobre los personajes desata en ellos una reacción de rechazo con un tono de cierta agresividad. Muy interesante es lo que ocurre en *Last train home*, de Lixin Fan, donde sólo hay una escena que rompa con el carácter observacional del filme, pero es precisamente donde encontramos el clímax. Qin, una joven adolescente alejada de sus padres, se ensalza en una dura discusión familiar cuando, de repente, se dirige a cámara y exclama: "¿Quieres filmar mi verdadero "yo"? ¡Ésta soy yo realmente!, ¿qué otra cosa quieres?". Algo parecido ocurre en *Little feet*, de Bai Budan, cuando el abuelo del director descubre que está grabando sin su permiso la deformación de los pies de su mujer, lo que genera una breve pero intensa discusión.

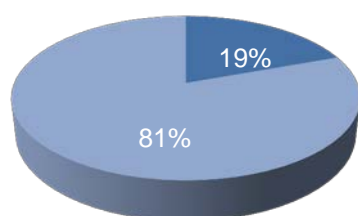
Pero no siempre es necesario mencionar la existencia del autor y las cámaras para evidenciar su presencia. Carmen Muñoz, la principal protagonista de *En lo escondido*, de Nicolás Rincón Gille, escenifica ante el director y la cámara diferentes momentos trágicos de su vida pasada. Prácticamente, estas situaciones se convierten en una puesta en escena que explicita la presencia del director y la cámara registradora.

Lo formalmente destacable en todas estas escenas, en conclusión, es que no han sido eliminadas del montaje final. La cámara y sus intermediarios como elementos activos de la acción dejan de ser tabú en las formas documentales y se convierten, sin embargo, en parte importante del discurso narrativo.

V. Mi padre, mi abuela y yo: viajes de identificación personal

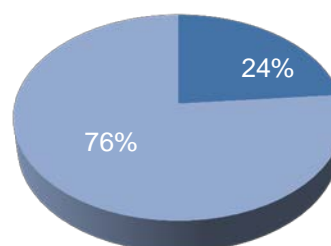
¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

■ Sí: 14 ■ No: 58



¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

■ Sí: 17 ■ No: 55



De las 72 películas documentales de la muestra, en 14 de ellas hemos anotado que el autor es uno de los personajes principales del filme; en 17 el director trata con alguno de sus familiares o personas cercanas; y 10 podrían contener algunos rasgos autobiográficos. Matemáticamente no son porcentajes demasiado elevados, pero la cifra es bastante considerable en términos de subjetividad en el documental.

Los motivos por los que nos parece una cifra apreciable son varios. En primer lugar, podríamos afirmar que ninguno de los directores de la muestra son personajes cuya imagen sea popularmente conocida a gran esfera, como podría ser la figura de Michael Moore en las pantallas de cine. Tampoco son periodistas de renombre u otros personajes del mundo del espectáculo que utilizan su popularidad para desarrollar una historia en primera persona, como habitualmente ocurre en muchos formatos televisivos. Por otro lado, el cine documental ha consagrado una imagen a lo largo de su historia que tiene que ver con la divulgación expositiva de hechos históricos y socialmente trascendentes, dejando en segundo término, o desviando hacia el género experimental y de ensayo, las historias íntimas o puntos de vista subjetivos sobre temas personales.

Analizaremos algunos ejemplos para ver las diferentes formas expresivas en las que el autor o personas cercanas a éste se convierten en protagonistas del filme. *66 Seasons*, de Peter Kerekes, podríamos englobarla en estas tres

categorías que mencionamos al principio del apartado. A partir de numerosas y pequeñas historias de los bañistas de Kosice, el director repasa diferentes momentos históricos del Centro y Este de Europa. Su abuela y su padre son testimonios directos, y la historia de su abuelo es repasada en la cinta. Sus constantes intervenciones y el vínculo de unión que se establece con los testimonios convierten al director en uno de los personajes del documental. Asimismo, y aunque el objetivo del documental no es descubrir la vida del director, las referencias tan cercanas a su vida y entorno - “tu abuelo tenía el mismo problema de bronquitis que tú” – dice su abuela, nos lleva a catalogar al filme como autobiográfico.

En *Forgetting dad* (Rich Minnich y Matthew Sweetwood), *My Architect* (Nathaniel Kahn) y *Tovarisch, no estoy muerto* (Stuart Urban), los tres directores, curiosamente, parten de una premisa común: la búsqueda sobre la verdadera historia e identidad de sus padres. La elaboración del filme forma parte del proceso de investigación en sí mismo y la narración en primera persona convierte a los autores en personajes imprescindibles de la trama. Una trama que desemboca en un viaje interior de los directores, cargada de sentimientos que afloran a medida que se construye el relato y se descubren nuevos datos reveladores sobre sus progenitores.

Esta vez sin intenciones de aparecer en pantalla, Yulene Olaizola, directora de *Intimidades de Shakespeare* y *Víctor Hugo* descubre, a través del testimonio de Rosa Carbajal, abuela de la directora, la extravagante vida de Jorge Riosse, un inquilino que marcó su vida y que se vio envuelto en una oscura trama. En principio, no parece obtener protagonismo la autora, pero sus cada vez más incesantes intervenciones en las conversaciones, reflexiones personales y muestras gráficas (pinturas, fotografías...) de su también relación con el implicado cuando era niña, van convirtiendo a la directora en un nuevo personaje que nos invita a conocer un fragmento de su vida muy íntimo y personal.

Adán Aliaga en *La Casa de mi abuela*, sin embargo, elimina cualquier tipo de interacción en el montaje final de la película, proyectando un reflejo de su

infancia a través de la relación entre su sobrina y su abuela. Según palabras del propio director:²¹⁶ "quise utilizar a la niña para poder mostrar muchas obsesiones mías, de mi infancia. Por lo tanto la niña sería yo de pequeño. [...] decidí grabar a mi abuela en sus quehaceres cotidianos y vi que aquello podría funcionar como excusa perfecta para poder contar la historia de mi abuela, de la casa y de mi infancia".

Aunque trata un tema más amplio a nivel histórico, Mario Handler, en *Decile a Mario que no vuelva*, parte de una deuda personal. Tras exiliarse a Venezuela en 1972, dejando atrás a sus compañeros de lucha, Handler narra desde el presente y en primera persona los motivos personales que le llevan a hacer esta película. Como afectado por la dictadura sufrida en Uruguay, describe también sus experiencias. El título de la obra, además, hace referencia a su persona. Un enjambre de trazos autobiográficos y un ejemplo más de cómo personificar un acontecimiento histórico desde la autoría.

Las vivencias narradas en primera persona de Olivier Dury en *Espejismos*, o las de Juan Manuel Sepúlveda en *La Frontera infinita*, tras sus peligrosos viajes migratorios a través del desierto africano o de países latinos hacia las fronteras norteamericanas respectivamente, instigan al espectador a cuestionarse por las circunstancias por las que los directores están pasando y de si sus vidas corren el mismo peligro que los demás implicados. Aunque ambos directores no pretenden adquirir demasiado protagonismo, su papel como personajes en el filme es incuestionable.

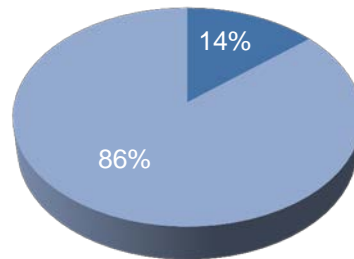
Y también se cumple la situación en la que un filme parta de una premisa autobiográfica y, pese a que el autor narre desde el yo, no adquiera un papel protagonista. Es el caso de Mercedes Álvarez en *El Cielo gira* quien regresa a su pueblo natal tras casi tres décadas para asistir a su inevitable extinción y recuperar una imagen de su infancia. Álvarez hace referencias sobre su

²¹⁶ THURMAN, A. (2006), "Todo queda en casa. Entrevista a Adán Aliaga", en *Contrapicado.net*. Disponible en: <<http://contrapicado.net/old/actualidad.php?id=13>>. [6 de abril 2011].

nacimiento, su familia y algunas de sus vivencias en la niñez, aún así, algunos de los habitantes del pueblo son los que se alzan con el protagonismo del filme.

¿Es un filme autobiográfico?

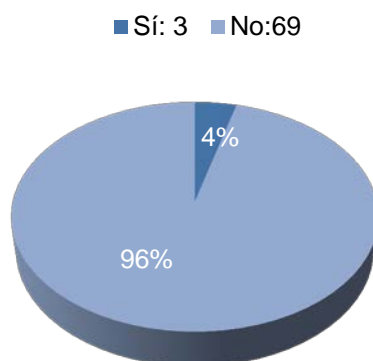
■ Sí: 10 ■ No: 62



VI. Discursos metadocumentales y representaciones del propio yo, “tendencias” en minoría.

La curiosa emergencia del autorretrato y el diario filmado como una de las formas más íntimas y subjetivas dentro de los subgéneros documentales no ha tenido una resonancia demasiado destacada en las películas premiadas de nuestra muestra. Pese a que, como ya hemos visto, un número interesante de filmes narraban historias mínimas con grandes pinceladas autobiográficas, las formas definidas de este subgénero no han sido objeto estilístico para nuestros directores. Tan sólo hemos anotado 3 películas que utilizan el esquema del autorretrato o diario filmado y en todas ellas el uso es parcial, empleado convenientemente en algunas escenas concretas.

¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?



Quizás de entre todas las películas que conforman la muestra, *Tovarisch, no estoy muerto* es la más destacada. Desde el momento, en 1992, que Stuart Urban emprende un viaje con su padre a la antigua Rusia, coincidiendo con la caída del comunismo, el propio director denomina a su película como un diario filmado, en el que recoge las vivencias de ese viaje y que servirán como testimonio de lo ocurrido.

Por otro lado, en *Antes de volver volando a la Tierra*, Arūnas Matelis presta la cámara a uno de los niños protagonistas hospitalizados enfermos de leucemia en el Hospital Pediátrico de Vilnius, Lituania. Este material, que funciona como diario filmado, es utilizado en algunas escenas de la película y sirve para mostrar pequeñas anécdotas del día a día así como autorreflexiones personales.

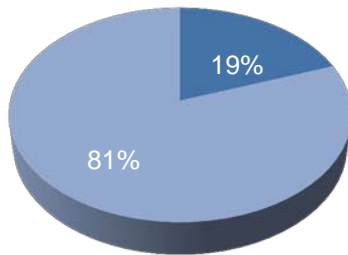
En un tono más de crónica de información televisiva, cuando James Brabazon avanzaba junto a las tropas rebeldes de los LURD (Liberians United for Reconciliation and Democracy) hacia Monrovia, en *Liberia: una guerra incivil*, utilizaba su cámara en modo de diario para relatar cronológicamente los hechos. Datos informativos pero con algunos apuntes personales, fruto de la tensión del conflicto y de su situación.

Es complicado establecer los límites entre el autorretrato y las demás formas ensayísticas del cine documental. Las reflexiones personales adquieren a

veces un grado más relevante que otros, pudiendo ir desde apuntes contextuales sobre su persona, como hace Zaza Rusadze al inicio de *Bandits* al relatar algunos puntos de su situación personal durante el famoso secuestro del avión soviético en 1983 en Georgia, hasta aquellas cavilaciones que convierten al filme en un discurso casi metalingüístico.

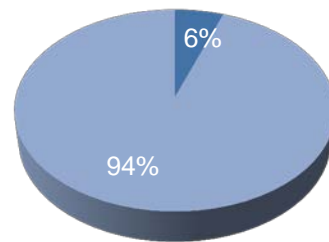
¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

■ Sí: 14 ■ No: 58



¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

■ Sí: 4 ■ No: 68



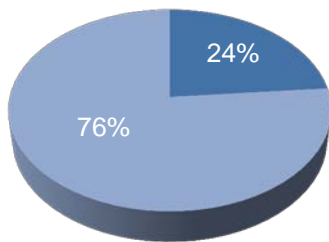
Es interesante destacar en este sentido al filme *Santiago*, de João Moreira Salles. La película parte de las imágenes tomadas en 1992, cuando el director se disponía a elaborar un documental sobre Santiago, el mayordomo que, desde que Salles era pequeño, trabajaba para sus padres. Trece años después el autor retoma el material del ya fallecido y extravagante empleado. El autor hace uso de los brutos de la película, comenta el porqué de sus apariciones y el relato queda impregnado con sus comentarios en forma de reflexión acerca de su infancia, su casa, la relación con Santiago, así como su (in)capacidad para entender al personaje y elaborar el filme. Esta pieza se convierte en un ensayo acerca de la identidad, la memoria y la naturaleza de los documentales.

Filmes como *Compadre*, *66 Seasons* o *My Architect*, anteriormente citados, parten con el objetivo de adquirir protagonismo por parte de los directores y que la propia construcción del filme documental funcione como hilo

conductor, tanto para los personajes como para los espectadores. El proceso fílmico se convierte pues en una constante que acarrea con el hecho de que el autor se plantee en ocasiones algunas cuestiones sobre su presencia en cámara y protagonismo dentro del filme. En el caso de *Tovarisch, no estoy muerto*, por citar un filme de grandes similitudes con las anteriores, Stuart Urban sí que indaga sobre su profesión de cineasta, vocacional desde bien pequeño, sin embargo, no se plantea en ningún momento el porqué de aparecer en pantalla ni su papel como personaje dentro del relato fílmico.

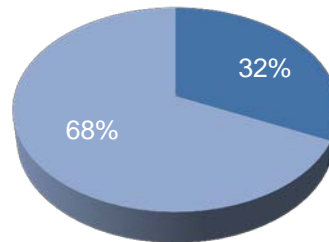
¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

■ Sí: 17 ■ No: 55



¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

■ Sí: 23 ■ No: 49

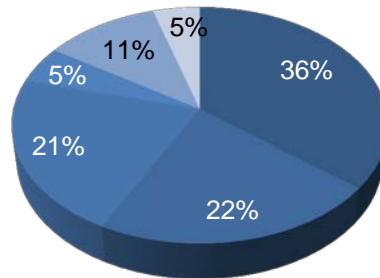


VII. El director multifuncional, una apuesta por la subjetividad

Otra de las cuestiones que nos planteábamos en el análisis de la muestra era sobre los roles que desempeñaba el autor en el filme aparte de la dirección. En efecto, la digitalización ha permitido, entre otras cosas, reducir el número de técnicos que intervienen en el rodaje y, como consecuencia, establecer una conexión mucho más cercana con los sujetos fílmicos. En esta condición, el autor tiene la posibilidad de trabajar desde una posición más individualista y establecer nuevas formas subjetivas dentro del género documental, tal y como hemos ido demostrando en este trabajo de investigación.

¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

| | | |
|-----------------|-----------------|------------------------------|
| ■ Guionista: 70 | ■ Productor: 43 | ■ Director de fotografía: 42 |
| ■ Sonidista: 10 | ■ Montador: 22 | ■ Música: 0 |
| ■ Otros: 9 | | |



Los resultados así lo contemplan, con casi el 60% de las películas en las que el director participa también en la producción del filme y 42 en las que se encuentra operando con la cámara, a veces como director de fotografía principal; otras como segundo o adicional. Respecto al guión, en tan sólo 2 filmes se acredita a otra persona diferente al director como responsables, concretamente son *Joy Division*, de Grant Gee con guión de Jon Savage y *The Cove*, dirigida por Louie Psihoyos y escrita por Mark Monroe.²¹⁷ Precisamente ambas forman parte de un proyecto de amplio presupuesto y muestran una lista de colaboradores acreditados de generosa cuantía, en términos de género documental.

Por otra parte, en el 30% de la muestra el director ejerce en la sala de montaje, mientras que en 10 ocasiones se acredita como responsable del registro sonoro en directo. La nota sorprendente de estos resultados es que ninguno de los directores está acreditado en relación a la composición musical del filme, tan solo en una se le reconocen algunos derechos musicales. Otras especialidades en las que ha participado el director y que hemos anotado en los

²¹⁷ En muchos de los documentales de la muestra no se concedía el título de guionista a nadie, por lo que deducimos que es mérito del propio director quien, pese a no acreditarse como tal, entendemos que ha partido de una idea o argumento y ha construido el discurso textual.

resultados de la muestra, son el de narrador, traductor y director artístico. Este último precisamente en dos filmes cuya narración textual es ficticia, que son *La Ciudad de los signos*, de Samuel Alarcón y *Alicia en el país*, de Esteban Larraín.

En algunos casos la elaboración del documental es prácticamente íntegra por parte del director, como lo es J.P. Sniadecki en *Demolition*. En los créditos, el único rol en el que no aparece el director es el de "mezclador de audio"; los demás hacen referencia a los agradecimientos. Algo similar ocurre con *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (Yulene Olaizola), *Viaje en Sol Mayor* (Georgi Lazarevski) o *Trópico de cáncer* (Eugenio Polgovsky), entre otras.

La mirada del documentalista empieza justo tras el visor de la cámara en películas como *Junior* (Jenna Roscher), *Melodías* (Chantal Briet) o *Bingai* (Feng Yang), donde la cercanía del director con los sujetos no es sólo una cuestión física, sino que la complicidad que se manifiesta entre ellos forma parte del éxito del filme. O la mirada ideológica de Yoav Shamir en *Checkpoint*, donde los soldados israelíes se enfrentan directamente a la imagen y, en consecuencia, a las intenciones políticas del realizador con ese material. Todos ellos son algunos ejemplos significativos de la importancia que supone la decisión del autor por posicionarse detrás de la cámara para controlar el dispositivo.

Respecto a la producción, los resultados reafirman una vez más la predisposición del propio autor por encauzar el proyecto no sólo a nivel artístico sino también económico. Una de las causas evidentes de este fenómeno podría derivarse del progresivo abaratamiento de los medios digitales audiovisuales. La accesibilidad a un equipo técnico de filmación y edición profesional ya no es exclusivo de las grandes compañías, por lo que la dependencia del productor por esperar la respuesta de las instituciones financieras pasa, en ocasiones, a un segundo término. Bien es cierto también que las inquietudes de muchos documentalistas van más allá de la rentabilidad económica, anteponiéndolo a la importancia de transmitir un mensaje y su repercusión social.

Disminuye considerablemente el porcentaje de directores que se acreditan en el montaje del filme respecto a aquellos que también lo hacían en la

producción y la fotografía. Entendemos, de todas formas, que el autor, en todos los casos, ha participado activamente en la sala de montaje que es el lugar, aún con más razón de ser en el género documental, donde se reconstruye y se le da forma al discurso textual. En numerosas ocasiones el director utiliza la figura de un operador de montaje que se ha mostrado ajeno al proceso de rodaje. Sin duda, esta opción otorga al filme una visión más objetiva respecto a la toma de decisiones de incluir o excluir aquellas acciones rodadas que podrían resultar más o menos relevantes para el filme, liberando al director de los condicionantes subjetivos que le unen a ellas.

VIII. Premios del jurado y votación del público, criterios colindantes

Durante el análisis de la muestra hemos estudiado las posibles diferencias que hayan podido sucederse en las decisiones de los distintos miembros del jurado de los festivales elegidos para la muestra, distinguiendo entre las diversas nacionalidades de los eventos, los miembros que conforman cada jurado así como la votación popular. El resultado es que no hemos encontrado argumentos relevantes para determinar que las preferencias de algunos se decantan más hacia unas formas subjetivas que otros. Por tanto, creemos que las decisiones de los distintos jurados sopesan generalmente entre la calidad o trascendencia de los contenidos y la creatividad en el formato, independientemente de si éste recurre a las distintas subjetividades que pueden originarse en los filmes documentales. De todas maneras, a continuación detallamos algunos datos interesantes.

Sí que es verdad que, en el caso de Reino Unido, concretamente en la sección que hemos elegido del festival “The Grierson Trust” hay una tendencia clara a premiar a documentales de mayor presupuesto y de gran proyección internacional tanto en salas de cine como en televisión, como han sido los casos de *Deep water* (Louise Osmond and Jerry Rothwell), *Burma VJ: Reporting from a closed country* (Anders Østergaard) o *Joy Division* (Grant Gee), por ejemplo.

En el caso del festival “Punto de Vista” (España) o “Cinéma du réel” (Francia), sin embargo, no parecen acomplejarse por otorgar algunos primeros

premios a producciones minoritarias y de índole más independiente como pueden ser los documentales *Sonia* (Nathalie Delaunoy), *Bingai* (Feng Yang), *Dream walking* (Meng You) o *Below sea level* (Gianfranco Rosi), entre otras. Todas ellas historias mínimas y de carácter intimista.

IDFA (Amsterdam, Holanda) parece marcar el terreno en lo referente a las tendencias estilísticas del documental contemporáneo, premiando a cintas arriesgadas en las formas como *La Casa de mi abuela*, *Tender's heat*, *Wild wild beach*, *The Monastery: Mr. Vig and the Nun* o *Last train home*. Pero también haciendo balance con otras políticamente más relevantes como *The Most dangerous man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon papers* o la ya mencionada *Burma VJ: Reporting from a closed country*.

En relación a los diferentes premios que han concedido los jurados jóvenes de Sheffield Doc/Fest (Reino Unido) e IDFA (Holanda) parecen decantarse por documentales con temáticas de superación personal, normalmente con personajes jóvenes, como son *Planet B-boy*, *Sons of Cuba*, *Shadya* o *Kassim the dream*. O también películas de denuncia social y de cariz activista como *A Lesson of Bielorrussian*, *The Order of Myths* o *The Yes Men fix the World*. Sin embargo, el jurado joven de Cinéma du réel apuesta por temáticas más austeras en la producción, pero de índole claramente más personal e intimista, como *Out of time*, *L'Empreinte* o *Viaje en Sol Mayor*.

Finalmente, por lo que respecta a los gustos del público, el resultado es de lo más heterodoxo y no responde a una lógica concreta. Por un lado, encontramos producciones que llaman a la movilización como *RIP: A Remix Manifesto*, *The Cove* o *We are together / Thina simunye*; en otras la influencia sobre la audiencia recae por la gravedad de un conflicto en tiempo presente como pueden ser *The Fallen*, *To see if I'm smiling* o *Liberia: an uncivil war*, las injusticias político-sociales como *Decile a Mario que no vuelva* o *Sisters in law* o la recuperación de hechos pasados explicados desde el presente como *Radiophobia* o *Bandits*.

Siguiendo con la votación popular, en el terreno de lo formal, encontramos una inclinación, al igual que ocurría con el jurado joven francés, por algunas historias cercanas de temas familiares como *Junior*, *Tovarisch, no estoy muerto*,²¹⁸ *Viaje en Sol Mayor*, o *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo*. Finalmente, algunas rarezas estilísticas que se mueven entre la ficción y el documental como *El libro Shutka de los récords* o *La Ciudad de los signos*.

²¹⁸ En ocasiones creemos que la presencia del director en la sala tras la proyección de la película, influye directamente en la valoración del público. Es una de las máximas de los Festivales, en los que se genera a menudo un espacio de diálogo entre autores y público. En el caso de *Tovarisch, no estoy muerto*, en su estreno en España a través del Festival Punto de Vista en Pamplona, el director, Stuart Urban, cautivó a los espectadores con información privilegiada sobre su padre y el proceso de la película. Jenny Rosher con *Junior* hizo lo propio en Sheffield Doc/Fest, trayendo al excéntrico protagonista de su película, Eddie Belasco, quien fue aclamado tras sus emotivas declaraciones.

CAPÍTULO VI

·Conclusiones·

En la presente investigación hemos intentado enumerar y explicar, a través de diferentes reflexiones teóricas y ejemplos representativos, aquellos factores, obras y autores que han contribuido de manera irrevocable a la heterodoxa expansión del cine documental contemporáneo. Asimismo, asimilando la época actual como un momento marcado especialmente por el fenómeno de la digitalización, hemos analizado cómo este factor ha transformado todo el proceso de producción documental, desde su concepción inicial hasta su múltiple difusión, generando entre profesionales, académicos y público del sector nuevas aproximaciones y reflexiones en torno a la relación de la imagen con lo real.

Partiendo de este contexto, la hipótesis de este estudio planteaba la cuestión de cómo todos estos factores ejercían una influencia importante o marcaban una tendencia clara hacia la aparición y desarrollo de nuevas subjetividades en el marco de la representación de lo real. Con el objetivo de verificar este interrogante, hemos trazado un recorrido teórico a través de las diferentes maneras en las que el autor interviene en la obra, extrayendo las diferentes modalidades documentales que nacen de la propia subjetividad. Finalmente, hemos establecido una muestra significativa de películas documentales que sirviera para determinar, a partir de un cuestionario específico y un análisis meticuloso de los resultados, la supuesta tendencia de las formas subjetivas del documental contemporáneo.

Repasados todos estos elementos, y pese a que entendemos que con el desarrollo de las páginas anteriores se verifica la hipótesis principal, nos damos cuenta que ofrecer una respuesta definitoria y contundente que satisfaga los objetivos planteados al inicio de esta investigación es una tarea compleja y es necesario puntualizar en algunas cuestiones teóricas. De todas maneras, después de este estudio, y tal y como ya avanzábamos en el análisis de los resultados de la muestra, sí que podemos llegar a dos conclusiones básicas que podrían servir de introducción al desarrollo de este último apartado.

En primer lugar, podemos afirmar que, fuera de las formas reporteriles que ofrece la producción documental televisiva, el cine documental concebido

para difundirse en la gran pantalla, festivales especializados y otros circuitos alternativos (objeto principal, por otra parte, de este estudio), rompe definitivamente con la ortodoxia del documental clásico. Superado pues el contrato imaginario primitivo entre documentalista y espectador por difundir la verdad desde la supuesta imparcialidad, las formas contemporáneas de representación de lo real se sienten con la autonomía suficiente como para transgredir con algunas de las fórmulas esenciales del documental clásico. La modalidad expositiva queda prácticamente reducida a las formas de divulgación televisiva y, figuras como la del narrador omnisciente ecuánime, el busto parlante que corrobora el discurso o el material de archivo descriptivo, ya no forman parte indispensable dentro de la narración textual y formal del documental contemporáneo.

Como consecuencia de ello, esto nos conduce a una segunda conclusión básica, que tiene que ver con el consenso del gremio por la aceptación de que cualquier tipo de representación documental está estrictamente sujeta a una serie de circunstancias que derivan de la propia subjetividad. Ya no se trata de debatir sobre las posibilidades del dispositivo técnico en su afán de captación de lo real, sino que es el propio autor quien decide imprimir sin pudor una mirada subjetiva sobre el mundo histórico. Una subjetividad entendida por el público no como una verdad absoluta sino como un punto de vista de un cineasta que trata con elementos de la realidad para conformar un discurso documental. El mismo “punto de vista” que ya anticipaba Jean Vigo en la década de 1920 al diferenciar al documental social del resto de documentales y cuyo tratamiento ya era definido en los años 30 por John Grierson como “creativo”.

A partir de estas dos conclusiones introductorias, podríamos considerar que el grado de objetividad entre la imagen documental y lo real dependerá básicamente de la ecuación resultante entre la ética del documentalista y la percepción que de cada filme extraigan todos y cada uno de los espectadores. Es decir, que el sino de la objetividad en el documental dependerá, finalmente, de la interrelación entre dos o más puntos de vista subjetivos. Pero sin ánimos de penetrar más en la rocosa discusión sobre la línea que separa lo real de lo

ficticio, lo objetivo de lo subjetivo, lo verdadero de lo falso, tema para algunos obsoleto, para otros infructuoso, nos centraremos ahora en la descripción de algunas de las conclusiones que extraemos de este trabajo y que bien intentan responder a las cuestiones que planteaban las hipótesis y preguntas iniciales.

En primer lugar, cabe decir que no todos los factores que hemos contabilizado y analizado para justificar la expansión del documental contemporáneo tienen que ver específica o directamente con la creciente efervescencia de la subjetividad en el documental. Por ejemplo, los flirteos mutuos del cine de lo real con la ficción tienen que ver más con la ampliación de las fronteras de ambos géneros que con la intervención del autor sobre la película. De igual modo, el análisis comparativo entre la telerrealidad y el documental incide más en la influencia recíproca que reciben ambos formatos, justamente en el preciso momento en el que la evolución e innovación estilística y conceptual de sus formas está experimentando una expansión sin precedentes. Eso no quita, en absoluto, que de estas fusiones se deriven algunos modelos que cuestionen el poder fáctico del género, como es el caso del falso documental en su versión más satírica. O que surjan múltiples variantes en las que el autor/reportero adquiere un protagonismo casi fanático por manifestarse en primera persona, como es el caso, como ya hemos visto, de algunos programas televisivos que tratan con la realidad.

Pero la verdadera naturaleza de este estudio se origina, en primera instancia, en el entramado que surge entre el dispositivo digital y la mirada documentalista. Y, en segundo lugar, de las diferentes formas ensayísticas que de tal encuentro se derivan y que participan, indiscutiblemente, dentro del panorama del documental contemporáneo, en el desarrollo de nuevas subjetividades. O bien, como explicaremos a continuación, en el resurgir de otras formas originales del pasado cinematográfico.

En relación a la tecnología digital, podemos decir que ha afectado a la institución documental en una doble vertiente. La primera tiene que ver con que la digitalización, en el sentido más explícito de su función, posibilita la opción de que la obra pueda generarse íntegra o parcialmente desde una suma controlada

de bits, esto es, sin la necesidad de registrar físicamente fragmentos de la realidad existente. Además, siguiendo en esta línea, lo digital ha conseguido que lo documental pueda entenderse y enmarcarse dentro de un contexto interactivo e hipertextual, como es el caso de los denominados documentales interactivos y los videojuegos documentales. Es decir que, por un lado, no sólo desafía a la estrecha relación que unía lo documental con la representación del mundo social a través de la imagen real, sino que rompe con la linealidad clásica en el proceso de lectura documental para dar paso a una nueva voz narrativa, la del espectador, o mejor dicho en este caso, la del usuario.

Y la segunda vertiente a la que nos referíamos, y más importante en lo que concierne a este estudio, hace referencia a la relación que se establece entre los nuevos dispositivos digitales y la mirada del cineasta en la construcción del discurso documental. Pero previamente a ese encuentro, lo que hay que destacar es que la tecnología envuelta en el proceso audiovisual ya no es cosa de unos pocos especialistas auspiciados por los sectores financieros de la industria cinematográfica. Gracias al abaratamiento y accesibilidad de la tecnología digital, las posibilidades de registro, edición y difusión de contenidos audiovisuales se amplían hacia un público que va desde lo *amateur* a lo profesional, con los peligros y ventajas que ello conlleva. Por un lado, este fenómeno contribuye irrevocablemente tanto a la universalización de acceso a la cultura como a la democratización de la opinión pública, en la que todo el mundo, creadores, emisores y receptores, parecen tener cabida; por otro, esto ha generado un avasallamiento incontrolado de material audiovisual inclasificable que si bien hace las delicias de muchos espectadores, usuarios internautas y público general y específico, también supone un reto, sino una pesadilla, para la institución audiovisual en la clasificación, selección y evaluación del material que corre por sus manos.

Y como la tecnología cambia, la mirada del cineasta a través del dispositivo técnico en su acercamiento a la realidad también cambia, y genera inevitablemente nuevas estructuras formales, nuevos discursos textuales y nuevas reflexiones en torno al género. La versatilidad y portabilidad de las

cámaras digitales y otros dispositivos técnicos de grabación permiten hoy más que nunca restringir el personal humano de rodaje a un número reducido de personas y, en algunos casos, a un único miembro, el autor. Ante esta situación, se hace evidente que el número de agentes que intervienen sobre la acción y sobre los personajes disminuye considerablemente, lo que supone, por un lado, una reducción del grado intimidatorio y condicionante sobre los mismos y, por el otro, un ambiente más fluido a la hora de recoger fragmentos íntimos y espontáneos de los diferentes actores sociales. Pero el encuentro personal entre el cineasta y la cámara digital instiga, además, a que el autor se convierta en objeto principal de sus propias reflexiones a la par que se plantee cuestiones sobre el propio proceso cinematográfico. De ahí que resurjan, en las últimas décadas, numerosas formas ensayísticas de carácter autobiográfico y metalingüístico como son los diarios filmados, los autorretratos o las correspondencias fílmicas, entre otras.

Así que, de alguna manera, la introducción en 1948 de Alexander Astruc con el concepto *Caméra Stylo*, y en el que otorgaba al cine la posibilidad de convertirse en un medio donde poder expresar con gran sutileza los pensamientos y obsesiones del cineasta, con la llegada de lo digital, la profecía de Astruc cobra a día de hoy mayor sentido que nunca antes. Y es que la tecnología audiovisual ha avanzado no sólo para evolucionar en la calidad de la imagen y el sonido en todos sus procedimientos, sino también, y en paralelo, para otorgar al cineasta la suficiente autonomía como para expresarse en solitario. En cierta manera, ya ocurría con la aparición de las cámaras de 16mm. y 8mm., con el registro sincrónico del sonido sin la necesidad de cableado, con la llegada del vídeo y la aparición de sus múltiples formatos domésticos tanto de grabación como de edición y, por supuesto, con la digitalización de todos los procesos de producción audiovisual. En este sentido, la cámara digital se convierte en una herramienta de escritura personal de extraordinaria maleabilidad, cuyos esbozos pueden ser almacenados para nuevas reescrituras a partir de las posibilidades que permiten los sistemas de edición no lineal y sus múltiples funciones.

Pero volviendo al terreno de lo conceptual, es a partir de las diferentes formas ensayísticas donde encontramos que el valor de la subjetividad alcanza una fuerza insospechada dentro del panorama del documental actual. Y entendemos que ese componente ensayístico está regido básicamente por la enunciación de una voz que piensa en primera persona. Una voz que, sin dejar de relacionarse con lo real, sin obviar los temas sociales y de representar al mundo histórico, nos introduce de forma experimental hacia la esfera de lo privado, hacia las escenas de la vida íntima y hacia el terreno del imaginario mental de su propio “yo”.

Sobre esta tesis, encontramos varias modalidades documentales que se sostienen sobre una base experimental y de las que podemos establecer algunos puntos comunes. En primer lugar, asistimos al renacimiento del denominado cine de metraje encontrado, variedad que se aparta de la tiranía del valor descriptivo y literal del cine de compilación clásico para otorgarle a la imagen de archivo un nuevo significado interpretativo. Concebido para construirse desde los estudios de edición, esto es, sin necesidad de recoger imágenes del mundo real, el *found footage* se ve inevitablemente envuelto en un proceso figurativo o deconstructivo de unas imágenes claramente supeditadas a la revisión, reconducción y reescritura a partir de una mirada autoral y subjetiva.

En segundo lugar, nos encontramos aquellas formas cuya escritura experimental no sigue un patrón genérico concreto. El filme de ensayo ya no sólo se narra desde la primera persona, sino que es el propio “yo” quien se erige como sujeto principal de la obra. Lo autobiográfico se manifiesta a través de las relaciones familiares, archivos domésticos, reflexiones personales, inquietudes, miedos y otro tipo de obsesiones. Es el autorretrato una de las formas cinematográficas que mejor aúna lo documental con lo real de forma ensayística. Y en ese contexto, se recurre en numerosas ocasiones a hablar sobre la propia película, no tan sólo del proceso cinematográfico sino de la relación que el autor establece con los sujetos y con la imagen, de la dificultad de conformar un discurso documental, de la percepción que de todo ello puede tener el espectador, etc.

Y por último, y ello no significa que intentemos establecer una clasificación de las diferentes formas ensayísticas del cine de lo real sino que, al contrario, intentamos agrupar ciertas características comunes para hablar al unísono de la efervescencia de lo experimental en el documental contemporáneo, nos hallamos con la contribución de diferentes artistas que usan el vídeo como herramienta de creación, llamémosle video-artistas, y que muestran un interés por los modos documentales. Estamos hablando de la inclusión de la institución museográfica en el colectivo documental, una fusión que por su propia naturaleza no puede entenderse fuera de las fronteras de la obra de ensayo y de la intención artística.

Así que lo que Bill Nichols intuía en 1991 con las modalidades interactivas poéticas, y que posteriormente ampliaría en 2001 con la performativas y reflexivas, son quizás ahora entendidas dentro del marco de las formas experimentales del documental contemporáneo. Unas formas que, como hemos visto, surgen de la necesidad del autor por manifestarse desde la primera persona y en las que las imágenes resultantes a partir de la relación entre esa mirada subjetiva y el mundo real superan claramente el ámbito del documental tradicional para enmarcarse en un modelo genérico sin duda multidisciplinar e interinstitucional.

La función del vídeo digital dentro de este paradigma, en todos sus estados tanto de registro, edición y difusión, no cabe duda que adquiere un valor fundamental. Se antepone, además, la intención artística a la calidad técnica. Así, las cintas domésticas o *amateurs* envueltas en un discurso documental con vocación artística, más allá de su condición estética o cualitativa, alcanzan un nuevo valor cinematográfico. Así ocurre, por ejemplo, en las reescrituras del cine de metraje encontrado, en los registros cotidianos del vídeo-diario o en los ensayos en los que la cámara se convierte en el instrumento que intenta escribir los pensamientos. La ligereza y manejabilidad de las cámaras digitales; las posibilidades retóricas y de manipulación que ofrecen los programas informáticos en postproducción; o la flexibilidad dispositiva y el abaratamiento en

cuanto a la difusión que ofrecen los medios digitales, abren un nuevo campo a la creación y expansión formal del documental moderno.

El análisis de los resultados de la muestra que hemos establecido para este estudio señala que la heterodoxia en el cine documental contemporáneo es una realidad, y que las formas en las que el autor interviene en la obra son múltiples y variadas. Los temas ganadores van desde lo más general a lo más particular, la presencia del autor pasa de lo estrictamente observacional a la pura manifestación del “yo”, del mestizaje con la ficción se derivan formatos que van desde el falso documental al docudrama, pasando por múltiples representaciones documentales guionizadas, el proceso cinematográfico sufre diversas reflexiones sobre sí mismo, etc. Quizás algunas de las modalidades más experimentales que hemos comentado aquí no tengan tanta aceptación por parte de los jurados a la hora de otorgarles los galardones más distinguidos de los festivales que hemos escogido, acontecimiento que no desmerece su inclusión en la institución, como así lo demuestra su cada vez más frecuente presencia en los circuitos de explotación documental.

Todo apunta a que, en gran medida, aunque con algunas acotaciones puntuales de las que hemos tomado nota en estas conclusiones, la premisa inicial de la que partíamos en esta tesis se cumple. La subjetividad en el documental evoluciona de la tercera a la primera persona y lo hace ya sin tapujos, dejando atrás definitivamente algunas de las convenciones del documental convencional para dar paso a una pluralidad de formas y voces que obtienen total libertad estética y conceptual. Esto ha provocado una situación en la que cualquier intento de clasificación o definición en torno al género pueda correr el riesgo de verse superado por la aparición de una nueva obra que rompa con las reglas establecidas previamente. La necesidad de la industria y del mundo académico por catalogar la obra documental es comprensible, pero los ensayos teóricos de las dos últimas décadas se ven sometidos a una constante revisión, y los festivales especializados reinventan una y otra vez las secciones, los ciclos temáticos y otras proyecciones paralelas para dar cabida a los nuevos formatos.

Y la digitalización, como venimos avanzando, forma parte indisoluble de esta nueva era e influye directamente en las formas de hacer, de ver y de pensar el documental. Dicho esto, y después de todo este recorrido, sólo nos cabe finalizar con una nueva conclusión genérica que, sin la intención de infravalorar la afirmación de nuestra hipótesis inicial, sí que la consideramos importante para aposentar nuestro discurso sobre unas bases teóricas que giran alrededor de la concepción genérica del cine documental. Concretamente, nos estamos refiriendo a que el documental contemporáneo, enmarcado indudablemente en un extraordinario momento de expansión creativa e innovación formal, se reafirma hoy más que nunca en sus bases fundacionales del género. De este modo, para explicar las nuevas modalidades y para definir algunos de los términos y conceptos que se desarrollan en el presente, echamos a menudo la vista atrás, hacia un pasado histórico donde poder hallar los referentes que han servido de guía para la consolidación del nuevo documental.

Si hablamos de las formas experimentales del documental contemporáneo, encontramos una más que evidente referencia en el cine de vanguardia de la década de 1920, en las sinfonías de ciudades, el *collage* o en las múltiples formas del documental figurativo y de abstracción. Cuando nos referimos a la inserción del video-artista y la institución museística dentro del paradigma del documental contemporáneo, no nos olvidamos que las proyecciones de los cineclubes eran presididas por creadores de diferentes disciplinas artísticas que encontraban en el cinematógrafo una forma de expresión alternativa a la oferta comercial del cine de ficción. Cuando hablamos de las innovaciones técnicas que ofrece la digitalización, establecemos una inevitable comparativa con la llegada de las cámaras de 16mm. y sonido sincrónico en la década de 1950 y que sirvió para establecer las bases del cine directo, una modalidad cuyos fundamentos teóricos todavía perduran en una gran parte de la producción documental actual. Si nos referimos al documental que pone en primer término el discurso metodológico de su propio proceso, nos acordamos irremediamente del experimento de Rouch y Morin en la década de 1960, en su creación de la denominada experiencia de *cinéma vérité*. Con el advenimiento fulgurante del cine de metraje encontrado, no hay que olvidar que

viene precedido por una amplia tradición cinematográfica encabezada, ya a finales de la década de 1920, por Esfir Shub. En cuanto a las formas ensayísticas del autorretrato y los diarios filmados nos parece irremediable volver más de medio siglo atrás para mencionar a Mekas, y luego Perlov o Godard. El falso documental no se explica sin recurrir a la filmografía de Peter Watkins o a la referencial obra de Orson Welles *F for Fake* de 1974. Para entender la construcción de la narrativa en el documental recurrimos a Flaherty; para explicar la incorporación de la nueva mirada en el cine documental actual nos remitimos a las teorías de Vertov o al *point du veu* de Vigo; incluso para definir al documental hoy no hay quien pueda evitar mencionar las palabras de Grierson.

Estamos viviendo, por lo tanto, un auténtico renacimiento de las formas que históricamente se han agrupado en el lado de la no-ficción y que ahora, con más relevancia que nunca, vuelven a reintroducirse con el nombre de documental, una denominación que pese a los reproches semánticos a los que se ha visto sometida a lo largo de su historia, ha servido y sirve para entenderse entre cineastas, académicos, críticos y público en general. Un término que, más allá de su evolución y expansión hacia nuevos territorios, seguirá manteniendo una de sus cualidades más esenciales del género, esto es, la mirada comprometida de un autor con el mundo histórico a través del milagro cinematográfico.

FILMOGRAFÍA CITADA

FILMES

10 on Ten (Abbas Kiarostami, Irán - Francia, 2004).

15 Minutos (*15 Minutes*, John Herzfeld, EE UU – Alemania, 2001).

1973 Revoluciones por minuto. Las últimas horas de Salvador Allende (Fernando Valenzuela, Chile, 2008).

A conversation with Haris (Sheila Sofian, EE UU, 2002).

A Horse is Not a Metaphor (Barbara Hammer, EE UU, 2009).

A Lesson of belorussian / Lekcja bialoruskiego (Miroslaw Dembinski, Bielorrusia - Polonia, 2006).

A movie (Bruce Conner, EEUU, 1958).

A propósito de Niza (*À propos de Nice*, Jean Vigo, Francia, 1922).

Afghan Star (Havana Marking, Reino Unido, 2009).

Ai Weiwei: Sunflower Seeds (Katie Vogel, Reino Unido, 2011).

Al más allá (Lourdes Portillo, Méjico, 2008).

Alicia en el país (Esteban Larraín, Chile, 2008).

Alimentation générale (Chantal Briet, Francia, 2005).

All the White Banking (Marc Isaacs, Reino Unido, 2007).

Amanar Tamasheq (Luís Escartín, España, 2011).

Aniversario de la Revolución (*Godovshtchina Revolutsii*, Dziga Vertov, Rusia, 1919).

Antes de volver volando a la Tierra (*Pries parskrendant i Zeme*, Arunas Matelis, Alemania – Lituania, 2005).

Are We Winning Mommy? America & the Cold War (Barbara Margolis, EE UU – Canadá – Reino Unido, 1986).

Avenge But One of My Two Eyes (Nekam Achat Mishtey Eynay, Avi Mograbi, Francia – Israel, 2005).

Balseros (Carles Bosch - Josep Maria Doménech, España, 2002).

Bandits (Zaza Rusadze, Alemania, 2003).

Baraka (Ron Fricke, EE UU, 1992).

Basquiat (Julian Schanbel, EEUU, 1966).

Below sea level (Gianfranco Rosi, EEUU - Italia, 2008).

Berlín: sinfonía de una gran ciudad (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, Alemania, 1927).

Bingai (Feng Yang, China, 2007).

Bloody Sunday (Paul Greengrass, Reino Unido – Irlanda, 2002).

Bontoc Eulogy (Marlon Fuente – Bridget Yearian, EE UU – Filipinas, 1995).

Bowling for Columbine (Michael Moore, Canadá – EE UU – Alemania, 2002).

Braveheart (Mel Gibson, EE UU, 1995).

Bright Leaves (Ross McElwee, EE UU, 2003).

Buena Vista Social Club (Wim Wenders, Alemania – EE UU – Reino Unido – Francia – Cuba, 1999).

Burma VJ – Reporting from a closed country (Bruma VJ: Reporter i et lukket land, Anders Østergaard, Dinamarca – Suecia – Noruega – Reino Unido - EE UU – Alemania – Países Bajos – Israel – España – Bélgica – Canadá, 2008).

Caminando entre dinosaurios (Walking with Dinosaurs, BBC, Reino Unido - Alemania, 2000).

Can Tunis (José González Morandi - Paco Toledo, España, 2007).

Capturing Reality: The Art of the Documentary (Pepita Ferrari, Canadá, 2008).

Capturing the Friedmans (Andrew Jarecki, EE UU, 2003).

Cathy Come Home (The Wednesday Play: Cathy Come Home), Ken Loach, Reino Unido, 1966).

Chantal Akerman par Chantal Akerman (Chantal Akerman, Francia, 1997).

Cinéma Vérité. Defining the moment (Peter Wintonick, Canadá, 1999).

Ciudad de Dios (Cidade de Deus), Fernando Meirelles - Kátia Lund, Brasil - Francia, 2002).

Ciudadano Bob Roberts (Tim Robbins, EE UU - Reino Unido, 1992).

Color perro que huye (Andrés Duque, España, 2011).

Comandante (Oliver Stone, EE UU - España, 2003).

Compadre (Mikael Wiström, Suecia - Perú - Finlandia - Noruega, 2004).

Control (Anton Corbijn, Reino Unido - EE UU - Australia - Japón, 2007).

Conversation pieces (Channel 4, Peter Lord - David Sproxtton, Reino Unido, 1982).

Crank - Alto voltaje (Crank: High Voltage), Mark Neveldine y Brian Taylor, EEUU, 2009).

Crónica de un verano (París 1960) (Chronique d'un été (Paris 1960)), Edgar Morin - Jean Rouch, Francia, 1961).

Cuando éramos soldados (We Were Soldiers), Randall Wallace, EE UU - Alemania, 2002).

Curse of the Blair Witch (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, EEUU, 1999).

Checkpoint (Machssomim), Yoav Shamir, Israel, 2003).

Chicago 10 (Brett Morgen, EE UU, 2007).

Danube Exodus (Peter Forgács, Nueva Zelanda, 1998).

Daughter Rite (Michelle Citron, EE UU, 1978).

David Holzman's Diary (Jim McBride, EE UU, 1967).

Decile a Mario que no vuelva (Mario Handler, Uruguay, 2007).

Deep water (Louise Osmond - Jerry Rothwell, Reino Unido, 2006).

Demolition (Chaiqian, J.P. Sniadecki, EEUU, 2008).

Demon Lover Diary (Joel DeMott, EE UU, 1980).

Diario di un curato di montagna (Stefani Saverioni, Italia, 2009).

Diccionario de ciudadanos (*Polgár szótár*, Peter Förgacs, Hungría, 1992).

Distrito 9 (*District 9*, Neill Blomkamp, EE UU – Nueva Zelanda – Canadá – Sudáfrica, 2009).

Don't look back (D. A. Pennebaker, EE UU, 1967).

Dos años después (*Los Espigadores y la Espigadora 2*) (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, Agnès Varda, Francia, 2002).

Dream walking (*Meng you*, Huang Wenhai, China, 2008).

Drifters (John Grierson, EE UU, 1929).

El amor es el demonio (*Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*, John Maybury, Reino Unido – Francia – Japón, 2007).

El Año en que el Futuro Acabó (*Comenzó*) (Marcelo Expósito, España, 2007).

El cielo gira (Mercedes Álvarez, España, 2004).

El coro del alma negra (María Cañas, España, 2007).

El diablo nunca duerme (Lourdes Portillo, Méjico – EE UU, 1994).

El Éxodo descifrado (*The Exodus Decode*, Simcha Jacobovici, Canadá, 2006).

El exorcismo de Emily Rose (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, EE UU, 2005).

El hombre de la cámara (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, Unión Soviética, 1929).

El hundimiento del Lusitania (*The Sinking of Lusitania*, Winsor McCay, EE UU, 1918).

El juego de la guerra (*The War Game*, Peter Watkins, Reino Unido, 1965).

El libro Shutka de los récords (*Knjiga rekorda Sutke*, Aleksandar Manic, Serbia - Montenegro - República Checa, 2005).

El pianista (*The Pianist*, Roman Polanski, Francia – Polonia – Alemania – Reino Unido, 2002).

El poder de los sentimientos (*Die Macht der Gefühle*, Alexander Kluge, Alemania, 1983).

El proyecto de la bruja de Blair (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick - Eduardo Sánchez, EE UU, 1999).

El sabor de las cerezas (*Ta'm e guilass*, Abbas Kiarostami, Irán – Francia, 1997).

El Show de Truman (*Una Vida en Directo*) (*The Truman Show*, Peter Weir, EE UU, 1998).

El sol del membrillo (Víctor Erice, España, 1992).

El triunfo de la voluntad (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, Alemania, 1934-1935).

El ser humano perfecto (*Det perfekte menneske*, Jørgen Leth, Dinamarca, 1967)

El último Vals (*The Last Waltz*, Martin Scorsese, EE UU, 1978).

Elder Blossom (Holunderblüte, Volker Koepp, Alemania, 2007).

Elephant (Gus van Sant, EE UU, 2003).

Empezando a filmar (Beginning filmmaking, Jay Rosenblatt, EE UU - Finlandia, 2007).

En construcción (José Luis Guerín, España, 2001).

En lo escondido (Nicolás Rincón Gille, Bélgica, 2006).

Entre dos guerras (Zwischen zwei Kriegen, Harun Farocki, Alemania, 1978).

Espejismos (Mirages, Olivier Dury, Francia, 2008).

¡Esto es ritmo! (Rhythm Is It!, Thomas Grube - Enrique Sánchez Lansch, Alemania, 2004).

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, EE UU, 2004).

Far from Poland (Jill Godmillow, EE UU, 1984).

Fellini 8 ½ (8 ½, Federico Fellini, Italia - Francia, 1963).

Film quartet/polyframe (Antoni Pinent, España, 2008).

Film Socialisme (Jean-Luc Godard, Suiza - Francia, 2010).

Forever (Heddy Honigmann, Nueva Zelanda, 2006).

Forgetting dad (Rick Minnich - Matthew Sweetwood, Alemania, 2008).

Fotografías (Andrés Di Tella, Argentina, 2007).

Fraude (Vérités et mensonges, Orson Welles, Francia – Irán – Alemania, 1973).

Gomorra (Matteo Garrone, Italia, 2008).

Grizzly Man (Wener Herzog, EE UU, 2005).

Guernica (Robert Hessens – Alain Resnais, Francia, 1950).

Hablando del punto cubano (Octavio Cortázar, Cuba, 1972).

Hard Metals Disease (Jon Alpert, EE UU, 1987).

Harlan county U.S.A. (Barbara Kople, EE UU, 1976).

High School (Frederick Wiseman, EE UU, 1968).

Historia de la guerra civil (Istoriya Grazhdanskoi Voini, Dziga Vertov, Unión Soviética, 1921).

Hold me tight, let me go (Kim Longinotto, Reino Unido, 2007).

Home Stories (Matthias Müller y Dirk Schaefer, Alemania, 1990).

Hôtel Terminus (Marcel Ophus, Alemania – Francia – EE UU, 1988).

Hundirse o nadar (Sink or Swim, Su Friedrich, EE UU, 1990).

Hungría Privada (Privát Magyorország, Peter Forgács, Hungría, 1988-2002)

I'm Dangerous With Love (Michel Negroponte, EE UU, 2009).

If You Love This Planet (Terre Nash, Canadá, 1982).

In the Year of the Pig (Emile de Aotnio, EE UU, 1968).

Inisfree (José Luis Guerín, 1990).

Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola, México, 2008).

Invisibles (Mariano Barroso - Isabel Coixet - Javier Corcuera - Fernando León de Aranoa – Wim Wenders, España, 2007).

Ivan Z (Andrés Duque, España, 2004).

JLG/JLG – autoportrait de décembre (Jean-Luc Godard, Francia, 1994).

Junior (Jenna Rosher, EE UU, 2009).

Kassim the Dream (Kief Davidson, EE UU, 2008).

Kiss the Fire (María Cañas, España, 2007).

Kiss the Murder (María Cañas, España, 2008).

Kya ka ra ba a (Naomi Kawase, Japón, 2001).

L'Empreinte (Guillaume Bordier, Francia, 2008).

La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas (Patricio Guzmán, Venezuela – Francia – Cuba, 1977-1980).

La batalla de Hadiza (Battle for Haditha), Nick Broomfield, Reino Unido, 2007).

La caída de la Dinastía Romanov (Padenie dinastii Romanovykh), Esfir Shub, Unión Soviética - EE UU, 1927).

La casa de mi abuela (Adán Aliaga, España, 2005).

La ciudad de los signos (Samuel Alarcón, España, 2009).

La clase (Entre les murs), Laurent Cantet, Francia, 2008).

La clínica (Klinika), Tomasz Wolski, Polonia, 2006).

La constelación Bartleby (Andrés Duque, España, 2008).

La espalda del Mundo (Javier Corcuera, España, 2000).

La familia Bartos (A Bartos család), Peter Förgacs, Hungría, 1988).

La frontera infinita (Juan Manuel Sepúlveda, Méjico, 2007).

La historia del camello que llora (Die Geschichte vom weinenden Kamel), Byambasuren Davaa - Luigi Falorni, Alemania – Mongolia, 2003).

La pelota vasca. La piel contra la piedra (Julio Medem, España, 2003).

La pesadilla de Darwin (Darwin's Nightmare), Hubert Sauper, Austria – Bélgica – Francia – Canadá – Finlandia – Suecia, 2004).

La pizarra (Takhté siah), Samira Makhmalbaf, Iran – Italia – Japón, 2000).

La terra habitada (Anna Sanmartí, España, 2009).

La verdadera historia del cine (Forgotten Silver), Costa Botes - Peter Jackson, Nueva Zelanda, 1995).

La verifica incerta (Gianfranco Baruchelo y Alberto Griffi, Italia, 1964).

La vida en un día (*Life in a Day*, Kevin Macdonald – Natalia Andreadis, EE UU – Reino Unido, 2011).

Las Hurdes / Tierra sin pan (Luis Buñuel, España, 1933).

Las playas de Agnès (*Les plages d'Agnès*, Agnès Varda, Francia, 2008).

Last train home (Lixin Fan, Canadá - China - Reino Unido, 2009).

Le Joli Mai (Chris Marker – Pierre Lhomme, Francia, 1963).

Le sang des bêtes (Georges Franju, Francia, 1949).

Les Racquetteurs (Michel Brault – Gilles Groulx, Canadá, 1958).

Lettre à Freddy Buache (Jean-Luc Godard, Francia, 1982).

Liberia: una guerra incivil (*Liberia: an uncivil war*, Jonathan Stack - James Brabazon, EEUU, 2004).

Lift (Marc Isaacs, Reino Unido, 2001).

Listen to Britain (Humphrey Jennings - Stewart McAllister, Reino Unido, 1942).

Lithuania and the Collapse of the Soviet Union (Jonas Mekas, EEUU, 2008).

Little feet (*Xiaojiao Renjia*, de Bai Budan, China, 2005).

Living with Hunger (Charlotte Metcalf, Reino Unido, 2003).

Living with Refugees (Simon Atkins - Claudio von Planta, EE UU, 2004).

LoopLoop (Patrick Bergeron, Canadá, 2008).

Los espigadores y la espigadora (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, Francia, 2000).

Los que se quedan (Carlos Hagerman - Juan Carlos Rulfo, Méjico, 2008).

Louis Theroux's Weird Weekends (EE UU – Reino Unido, 1998).

Mad Hot Ballroom (Marylin Agrelo, EE UU, 2005).

Mademoiselle d'Armentières (Maurice Elvey, Reino Unido, 1928).

Mar Adentro (Alejandro Amenábar, España – Francia – Italia, 2004).

Melodías (François Bovy, Suiza, 2005).

Men of the City (Marc Isaacs, Reino Unido, 2009).

Meshes of the afternoon (Maya Deren – Alexander Hammid, EE UU, 1943).

Mi Julio Verne (*Mon Jules Verne*, Patricio Guzmán, Francia – Canadá, 2005).

Mohave Cruising (Luís Escartín, España, 2000).

Monos como Becky (*Mones com la Becky*, Joaquim Jordà – Núria Villazán, España, 1999).

Munich (Steven Spielberg, EE UU – Canadá – Francia, 2005).

My architect (Nathaniel Kahn, EEUU, 2003).

Nanuk, el esquimal (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, EE UU - Francia, 1922).

Náufragos: vengo de un avión que cayó en las montañas (Gonzalo Arijón, Argentina - España, 2007).

Night Mail (Basil Wright - Harry Watt, Reino Unido, 1936).

... *No lies* (Mitchell Block, EE UU, 1974).

Nobody's Business (Alan Berliner, EE UU, 1996).

Noche y niebla (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, France, 1955).

Nostalgia de la luz (Patricio Guzmán, Chile – Francia – Alemania, 2010).

November (Hito Steyerl, 2004).

Nuestro pan de cada día (*Unser täglich Brot*, Nikolaus Geyrhalter, España – Austria, 2005).

Numéro Deux (Jean-Luc Godard, France, 1975).

Nummulitis (Isaki Lacuesta, 2002-2004).

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

Olimpiada (*Olympia*, Leni Riefenstahl, Alemania, 1936-1937).

Only When I Dance (Beadie Finzi, Reino Unido, 2009).

OT: La Película (Jaume Balagueró - Paco Plaza, España, 2002).

Out of time (*Aus der zeit*, de Harald Friedl, Austria, 2006).

Paris is burning (Jenny Livingston, EE UU, 1990).

Persépolis (*Persepolis*, Marjane Satrapi - Vincent Paronnaud, Francia – EE UU, 2007).

Pièce Touchée (Martin Arnold, Austria, 1989).

Planet B-Boy (Benson Lee, EEUU, 2007).

Playing Columbine (Danny Ledonne, EEUU, 2008).

Por qué luchamos (*Why We Fight*, Frank Capra – Anatole Litvak, 1942-1945).

Primary (Robert Drew, EE UU, 1960).

Promesas (*Promises*, Carlos Bolado - Justine Zhapiro - B.Z. Goldberg, EE UU, 2001).

Queridísimos verdugos (Basilio Martín Patino, España, 1977).

¿Quién mató a Kurt Cobain? (*Kurt & Courtney*, Nick Broomfield, Reino Unido, 1998).

Radiophobia (Julio Soto, España, 2006).

[REC] (Jaume Balagueró - Paco Plaza, España, 2007).

Recipes for disaster (Katastrofin aineksia), John Webster, Finlandia – Dinamarca, 2008).

Reminiscences of a Journey to Lithuania (Jonas Mekas, Reino Unido – Alemania, 1972).

Respite (Aufschub, Harun Farocki, Alemania – Corea del Sur, 2007).

Restos Humanos (Human Remains), Jay Rosenblatt, EE UU, 1998).

Retour à la raison (Man Ray, Francia, 1923).

Retrato (Portret), Sergei Loznista, Rusia, 2002).

RIP: A Remix Manifesto (Brett Gaylor, Canadá, 2009).

Roger y yo (Roger & Me), Michael Moore, EE UU, 1989).

Salesman (Albert Maysles - David Maysles - Charlotte Zwerin, EE UU, 1968).

Salvador Allende (Patricio Guzmán, Bélgica – Chile – Francia – Alemania – España – Méjico, 2004).

Salvar al soldado Ryan (Saving Private Ryan), Steven Spielberg, EE UU, 1998).

San Pietro (John Huston, EE UU, 1945).

Sans Soleil (Chris Marker, Francia, 1983).

Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2007).

Second Sight (Alison McAlpine, Canadá – Reino Unido, 2009).

Señorita Extraviada (Lourdes Portillo, Méjico, 2001).

Series 7: The Contenders (Daniel Minahan, EE UU, 2001).

Shadya (Roy Westler, Israel, 2005).

Sherman's March (Ross McElwee, EE UU, 1986).

Shock of the New (David Richardson, EE UU - Alemania - Reino Unido, 1982).

Sisters in law (Florence Ayisi - Kim Longinotto, Reino Unido, 2005).

Soccer as never before (*Fußball wie noch nie*, Hellmuth Costard, Alemania, 1971).

Songbirds (Brian Hill, Reino Unido, 2005).

Sonia (Nathalie Delaunoy, Bélgica, 2004).

Sons of Cuba (Andrew Lang, Reino Unido, 2009).

Spellbound (Jeffrey Blitz, EE UU, 2002).

Star Trek (J.J. Abrams, EE UU – Alemania, 2009).

Startup.com (Chris Hegedus - Jehane Noujaim, EE UU, 2001).

Steam of Life (*Miesten vuoro*, Joonas Beghäll y Mika Hotakainen, Finlandia, 2010).

Su preciada vieja casa (*Tsuhinosumika*, Tatsuya Yamamoto, Japón, 2006).

Super Size Me (Morgan Spurlock, EE UU, 2004).

Surname Viet Given Name Nam (Trinh T. Minh-ha, EE UU, 1989).

Survivors (Sheila Sofian, EE UU, 1997).

Talk to me (Mark Craig, Reino Unido, 2006).

Ten (Abbas Kiarostami, Irán - Francia - EEUU, 2002).

Tender's heat. Wild wild beach (*Zhar nezhykh. Dikiy, dikiy plyazh*, Alexander Rastorguev - Susanna Barandzhiyeva - Vitali Mansky, Rusia - Alemania, 2007).

Terra Incognita (Peter Volkart, Suiza, 2005).

Tesis (Alejandro Amenábar, España, 1996).

Texas Sunrise (Luís Escartín, España, 2002).

The Arbor (Clio Barnard, Reino Unido, 2010).

The Body Beautiful (Ngozi Onwurah, Reino Unido, 1991).

The City (Ralph Steiner - Willard Van Dyke, EE UU, 1939).

The Confessions of Roeie Rosen (Roeie Rose, Israel, 2008).

The Cove (Louie Psihoyos, EEUU, 2009).

The English Surgeon (Geoffrey Smith, Reino Unido, 2007).

The Family Album (Alan Berliner, EE UU, 1988).

The Flower Bridge (*Podul de Flori*, Thomas Ciulei, Alemania - Rumanía, 2008).

The Hamburg Cell (Antonia Bird, Reino Unido, 2004).

The Life and Times of Rosie the Riveter (Connie Field, EE UU, 1980).

The Monastery: Mr. Vig and the Nun (Pernille Rose GrønkJær, Dinamarca, 2006).

The Mosquito problem and other stories (*Problemat s komarite i drugi istorii*, Andrey Paounov, Bulgaria, 2007).

The Most dangerous man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon papers (Judith Ehrlich - Rick Goldsmith, EEUU, 2009).

The not dead (Brian Hill, Reino Unido, 2007).

The Order of myths (Margaret Brown, EEUU, 2008).

The Play (*Oyun*, Pelin Esmer, Turquía, 2005).

The Plow that Broke the Plains (Pare Lorentz, EE UU, 1936).

The Queen (*La Reina*) (*The Queen*, Stephen Frears, Reino Unido – Francia – Italia, 2006).

The Revolution that wasn't (*Vallankumous, jota ei tullut*, Aljona Polunina, Estonia - Finlandia, 2008).

The Rutles: All you need is cash (Eric Idle - Gary Weis, Reino Unido – EE UU, 1978).

The Selling of the Pentagon (Peter Davis, EE UU, 1971).

The Seven sins of England (Joseph Bullman, Reino Unido, 2007).

The Silent World (Le Monde du silence), Jacques Cousteau, Francia, 1956).

The Song of Ceylon (Basil Wright, Reino Unido, 1934).

The Sweetest Sound (Alan Berliner, EE UU, 2000).

The Thin Blue Line (Errol Morris, EE UU, 1988).

The Yes Men fix the world (Andy Bichlbaum - Mike Bonano - Kurt Engfehr, Francia - Reino Unido - EEUU, 2009).

This is Spinal Tap (Rob Reiner, EE UU, 1984).

Tienda de comestibles (Alimentation générale), Chantal Briet, Francia, 2005).

Tierra y libertad (Land and Freedom), Ken Loach, Reino Unido – España – Alemania – Italia, 1995).

Time Indefinite (Ross McElwee, EE UU, 1993).

Titicut Follies (Frederick Wiseman, EE UU, 1967).

To see if I'm smiling (Tamar Yarom, Israel, 2007).

Tongues Untied (Marlon Riggs, EE UU, 1989).

Tovarisch, no estoy muerto (Tovarisch, I am not dead), Stuart Urban, Reino Unido, 2007).

Tres cantos a Lenin (Tri Pesni o Leninye), Dziga Vertov, 1934).

Trópico de cáncer (Eugenio Polgovsky, Méjico, 2004).

Un tiempo para la embriaguez de los caballos (Zamani barayé masti), Bahman Ghobadi, Irán, 2000).

Una sexta parte del mundo (Shestaya Chast Mira, Dziga Vertov, Unión Soviética, 1926).

Vals con Bashir (*Vals im Bashir*, Ari Folman, Israel – Francia – Alemania – EE UU –Finlandia – Suiza – Bélgica – Australia, 2008).

Viaje en sol mayor (*Voyage en sol majeur*, Georgi Lazarevski, Francia, 2006).

Victory at Sea (NBC, EE UU, 1952-1953).

Videocracy (Eric Gandini, Suecia - Dinamarca - Reino Unido - Finlandia, 2009).

Watsonville on Strike (Jos Silver, EE UU, 1989).

Ways of Seeing (John Berger, Reino Unido, 1972).

We are together (*Thina Simunye*, Paul Taylor, Reino Unido - Sudáfrica, 2006).

Wetback: the undocumented documentary (Arturo Pérez Torres, EEUU, 2005).

White ravens - Nightmare in Chechnya (*Weißer raben - Alptraum Tschetschenien*, Johann Feindt - Tamara Trampe, Alemania, 2005).

Wide Awake (Alan Berliner, EE UU, 2006).

With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade (Lorraine Gray, EE UU, 1979).

¡Viven! (*Alive*, Frank Marshall, EE UU, 1993).

Y en Vyborg (*Hetket Jokta Jäiväy*, Pia Andell, Finlandia, 2006).

Zelig (Woody Allen, EE UU, 1983).

Zidane, un retrato del Siglo XXI (*Zidane, un portrait du 21e siècle*, Douglas Gordon - Philippe Parreno, Francia – Islandia, 2006).

Zoom (León Siminiani, España, 2005).

TELEVISIÓN²¹⁹

21 días (Cuatro, España, 2009).

30 Days (Actual Reality Pictures – Blueblush Productions – Borderline TV – Reveille Productions – Warrior Poets – EEUU, 2005).

Afers exteriors (Miquel Calçada, Sargantana Voladora - TVC, España, 2003)

Airport (BBC, Reino Unido, 1996).

American Chopper: The Series (Discovery Channel, EE UU, 2003).

Border Security: Australia's Front Line (Channel Seven, Australia, 2004).

Bellvitge Hospital (Francesc Escribano, TV3, España, 1999)

Callejeros (Molinos de Papel, España, 2005).

Callejeros viajeros (Molinos de Papel, España, 2009).

Candid Eye (Canadá, NFB, 1958).

Cinéma, de notre temps (Janine Bazin - André Labarthe, Francia, 1964).

Columbine Massacre: The Final report (Towers Productions, EE UU, 2007).

Cop Shop (Tiger Aspect Productions, Reino Unido, 1999).

Desafío extremo (Cuatro, España, 2011).

Diario de (Mediaset España, España, 2004)

Dog the Bounty Hunter (EE UU, 2004).

Dutifrí (Gestmusic Endemol, España, 2006).

El Convidat (Dies tontos - TVC, España, 2010).

²¹⁹ Se indica la información de origen en el caso de los programas de factura española, pero creados originariamente por productoras extranjeras. Del mismo modo, se indica sólo el año en el que se inició la emisión del programa en su cadena de origen.

El encantador de perros (Dog Whisperer, National Geographic, EE UU, 2004).

Españoles en el mundo (New Atlantis, España, 2009).

Esta casa es una ruina (This Old House, This Old House Productions - This Old House Ventures - WGBH, 1979)

Fama, ¡A bailar! (Zeppelin TV, España, 2008).

Gran Hermano (Big Brother, John de Mol, Endemol, Países Bajos, 1999).

Granjero busca esposa (Farmer Wants a Wife, Thames Television, Reino Unido 2001).

Hell's Kitchen (Granada Entertainment – Upper Ground Enterprises, EE UU, 2005).

Hermano mayor (Mediaset España, España, 2009).

How to Look Good Naked (Maverick Television - Channel 4 Television Corporation, Reino Unido, 2006).

Louis Theroux's Weird Weekends (BBC Bristol e IFC, EEUU – Reino Unido, 1998).

Me cambio de familia (Mediaset España, España, 2011).

Miami Ink (TLC, EE UU, 2005).

Modern Family (Christopher Lloyd - Steven Levitan - ABC, EEUU, 2009)

Operación Triunfo (Endemol, España, 2001).

Perdidos en la tribu (Mediaset España, España, 2009).

Pop Idol (19 Television – Thames Television, Reino Unido, 2001).

Salvados (El Terrat, España, 2008).

SOS Adolescentes (Mediaset España, España, 2007).

Supermodelo (Zeppelin TV, España, 2006).

Supernanny (Nick Powell, EE UU, 2005).

Supervivientes (*Survivors*, Terry Nation, BBC, Reino Unido, 1975).

The Apprentice (NBC, EE UU, 2007).

The Big Break (The Golf Channel, EE UU, 2003).

The Biggest Loser (25/7 Productions, EE UU, 2004).

The Club (ITV, Reino Unido, 2003).

The Cops (World Productions – BBC América, Reino Unido, 1998).

The First 48 (Granada Entertainment, EE UU, 2004).

The Office (Greg Daniels - Ricky Gervais - Stephen Merchant, EE UU, 2001).

The Peel Sessions (*Joy Division*) (BBC1, 1979).

Tienes talento (Britain's got Talent, ITV, Reino Unido, 2007).

Top Chef (Magical Elves Productions, EE UU, 2006).

Tú sí que vales (Gestmusic, España, 2008).

X Factor (Grundy, España, 2007).

VIDEOJUEGOS

Darfur está muriendo (*Darfur is dying*, mtvU, California, 2008).

Dionysian Dream (Phantom Games, Canadá, 2009).

JFK: Reloaded (Traffic Games, Escocia, 2004).

KumaWar (Kuma Reality Games, EE UU, 2004).

Save B Dangerous (Phantom Compass, Tailandia, 2008).

Super Columbine Massacre RPG! (Danny Ledonne, EE UU, 2005).

BIBLIOGRAFÍA

ABT, C. (1970), *Serious Games*. New York: Viking Press.

AGEL, G. y AGEL H. (1962), *Manual de iniciación cinematográfica*. Madrid: Rialp, 2ª ed.

AGUILAR, E. (2006), "Sans Soleil. La imagen-memoria recuperada", *Contrapicado.net. Revista de Cine Online*. Disponible en: <<http://contrapicado.net/old/panoramica.php?id=44>>. [8 de enero de 2009].

AIDELMAN, N. (2008), "Exponerse al cine" en RODRÍGUEZ, H. J. (ed.) *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y medio, Libros de cine, pp. 226-231.

AIDELMAN, N. y DE LUCAS, G. (eds.) (2010), *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

AITKEN, I. (ed.) (2006-2007), *Enciclopedia of the Documentary Film*. London: Routledge, 3 vols.

ALTMAN, R. (2000), *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

ARTHUR, P. (2008): "En busca de los archivos perdidos", *Después de lo real* (vol. II), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 161-175.

AUSTIN, T. y DE JONG, W. (eds.) (2008), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Maidenhead: McGraw-Hill Education y Open University Press.

BARNOUW, E. (2002), *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

BARSAM, R. M. (1992), *Non-Fiction Film. A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 2ª ed.

BARROSO, J. (1995), *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.

-- (2005), "Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española" en ORTEGA, M. L. (coord.) *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine, pp. 171-206.

BAZIN, A. (2001), *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BEATTIE, K. (2004), *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television*. Hampshire-New York: Palgrave MacMillan.

-- (2008), *Documentary display. Re-viewing Nonfiction Film and Video*. London: Wallflower Press.

BERGALA, A. (2000), "Qu'est-ce qu'un film-essai", *Le film-essai: identification d'un genre* [Catálogo]. París: Bibliothèque Centre Pompidou.

BERTHIER, N. (2009), "Guernica de Alain Resnais, el collage y la memoria: un arte de la revelación", GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L. (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio.

BRESCHAND, J. (2002), *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

BRUZZI, S. (2006), *New Documentary*. Oxon: Routledge. 2ª ed.

CAPARRÓS LERA, J. M. y CASTILLO, J. (1983), *Historia del cine. I. Época muda*. Barcelona: Casals.

CAPARRÓS LERA, J. M.; CRUSELLS, M. y MAMBLONA, R. (2010), *100 Documentales para explicar Historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza.

CATALÀ, J. M. (2010), "Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental" en *.Doc. El Documentalismo en el Siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, pp. 33-52.

CATALÀ, J. M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007-2008), "Después de lo real" (vols. I y II), en *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, monográficos.

-- (2007), "Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp.6-25.

CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (eds.) (2001), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid-Málaga: Ocho y medio/Festival de Cine Español de Málaga.

Centre de Desenvolupament Audiovisual (CDA) i Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) (2006), *El Mercat documental a Catalunya a Espanya i a Europa*.

CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (eds.) (2007), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

CHANAN, M. (2007a), *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.

-- (2007b), "El documental y el espacio público", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 68-99.

CORNER, J. (1996), *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press.

-- (2008), "Documentary Studies: Dimensions of transition and continuity" en AUSTIN, T. y DE JONG, W. (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Maidenhear: McGraw-Hill Education y Open University Press, pp. 13-28.

COSTA, J. (2009): "La no ficción anima al cine. Ari Folman viaja a los infiernos de la guerra con el documental *Vals con Bashir*", *El País* (23 de febrero de 2009).

CUEVAS, E. (ed.) (2010a), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, Libros de cine.

--- (2010b), "De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico", CUEVAS, E. (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, Libros de cine, pp. 121-166.

DAHLGREN, P. y SPARKS, C. (eds.) (1993), *Communication and citizenship: journalism and the public sphere in the New Media Age*. London – New York: Routledge.

DE PEDRO AMATRIA, G (2010), "Everybody's doing it: O cómo el digital acabó con lo documental (Gracias, Señor)" en WEINRICHTER (ed.), *.Doc. El Documentalismo en en siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, pp. 215-233.

DI TELLA, A. (2008), "Yo y Tú: autobiografía y narración", *Después de lo real* (vol. II), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp.249-260.

DÍAZ, M. y SÁNCHEZ, I. (coords.) (2009), *DOC 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de Gálibo.

ELLIS, J. C. y McLANE, B. A. (2005), *A New History of Documentary Film*. New York-London: Continuum.

ESCRIBANO, F. (2011), "¿Docugames?" en *TheTrendNet*, Juegos. Disponible en: <<http://www.thetrendnet.com/games/%C2%BFdocugames/>>. [17 de julio 2011].

FERRO, M. (2005), "¿A quién le pertenecen las imágenes?", *La historia en el cine*, *Istor*, núm. 20, pp. 49-60.

FISCHER, M. (1986), "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory" en CHIFFORD, J y MARCUS, G. E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, pp.194-233.

FOUCAULT, M. (1999), "Technologien der Wahrheit" en ENGELMANN, J. (ed.): *Foucault Botschaften der Macht*. Stuttgart: Reader Diskurs und Medien, pp. 133-144.

FRANCÉS, M. (2003), *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.

FRASCA, G. (2003), "Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology", *The Video Game Theory Reader*. New York: Routledge.

GAGIGA, N. (2008), "Five on '10 on Ten", RODRÍGUEZ, H. J. (ed.) *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y medio, Libros de cine, pp. 236-243.

GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L. (eds.) (2009), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio.

GAUTHIER, G. (2005), *Le Documentaire. Un autre cinéma*. París: Armand Colin, 2ª ed.

GIL, L. y MARZAL, X. (eds.) (2008): *Eines per a la producció de vídeo documental*. Benicarló: Onada edicions (Col·lecció eines, 1).

GOLDSMITH, D. A. (2003), *El documental. Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano.

GÓMEZ PIN, V. (2011), “La redempció de la intimitat en el treball de l’art i la ciència” en *La transformació de la intimitat*, Cursos i debats CCCB. Disponible en: http://www.cccb.org/ca/video-conferencia_de_vctor_gmez_pin_la_redempci_de_la_intimitat_en_el_treball_de_art_i_la_ciencia-38833>. [14 de julio de 2011].

GÓMEZ VAQUERO, L. y GARCÍA LÓPEZ, S. (2009), “Introducción”, GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L. (eds.) (2009), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, pp.17-36.

GRANT, B. K. y SLONIOWSKI, J. (eds.) (1988), *This is Spinal Tap. Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press,

GUBERN, R. (1969), *Historia del cine*. Barcelona: Danae, 1ª ed., 2 vols.

GUZMÁN, P. (1995), “Manchas en el negativo (Sobre la utilización de la ficción dentro del cine documental)”, *Lecturas de cine documental y etnográfico*. Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lecturasdecinedocumental.htm>>. [28 de enero 2011].

HERNÁNDEZ CORCHETE, S. (2008), *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.

HIGHT, C. (2008), "El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico", *Después de lo real* (vol. II), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 176-196.

HIGHT, C. y ROSCOE, J. (2001), *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.

HISPANO, A. Y SÁNCHEZ NAVARRO, J. (eds.) (2001), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glenat.

IBARZ, M (1997), "Notes sobre el documental com a producció d'efectes de veritat", *Formats*, núm. 1. Disponible en: <<http://www.iua.upf.es/formats/formats1/d02ct.htm>>. [6 de noviembre 2008].

JARNE ESPARCIA, N. (2007): "El documental: definición, historia y ejemplos", *Making Of*, núm. 46, pp. 5-18; monografía "Especial Cine Documental".

LEDO, M. (2004), *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.

LEYDA, J. (1964), *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang.

LIANDRAT-GUIGUES, S. (2007), "Una historia invisible", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 103-115.

LIPKIN, S.N.; PAGET, D. y ROSCOE, J (2006), "Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons", RHODES, G. y SPRINGER, J.P. (eds.), *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland, pp. 11-26.

MAMBLONA, R. (2007), "Crossing the Line: Between Fact and Fiction", *FILMHISTORIA Online*, Vol. XVII, núm 1-2. Disponible en:

<<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2007/dos/londres.html>>. [19 de febrero 2009].

-- (2008), "International Documentary Film Festivals in Spain: Development and impulse of documentary as a genre" [Póster], *2nd European Communication Conference* (sección *Film Studies*). Barcelona: European Research and Education Association (ECREA).

MARTIN, A. (2010), "La tentación documental", WEINRICHTER, A. (ed.) (2010), *.DOC El documentalismo en el Siglo XXI*. San Sebastian: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian, pp. 185-201.

MEKAS, J. (1969), "Presentation of Diaries, Notes & Sketches (Reels 1 and 2) at Millenium, New York, December 14, 1969", CHODOROV P. y LEBRAT C. (eds.) (2009), *The Walden Book*. Paris: ...éditions Paris Expérimental Re: Voir Vidéo, p.13.

-- (1975), *Filmmaker's Cooperative Catalogue*. New York: Filmmaker's Cooperative, CHODOROV P. y LEBRAT C. (eds.) (2009), *The Walden Book*. Paris: ...éditions Paris Expérimental Re: Voir Vidéo, p. 47.

MIRÓ, N. (2006), "Els llargs tentacles del pare del Pop", *Benzina*, núm. 6. pp. 83-87.

MONTERDE, J. E. (2001): "Realidad, realismo y documental en el cine español", CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (eds.), *Imagen memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Festival de cine español de Málaga/Ocho y Medio, pp. 15-26.

NICHOLS, B. (1991), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

- (2001), *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2007), "Cuestiones de ética y cine documental", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 29-45.
- ODIN, R. (2008), "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", *Después de lo real* (vol. II), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp.197-217.
- OROZ, E (2008), "Después de lo real", *Blogs&Docs. Publicaciones*. Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=271>>. [9 de diciembre 2008].
- ORTEGA, M. L. (coord.) (2005), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- PARDO, J. L. (2011), "Un secret a veus. Apories, equívocs i fal·làcies al voltant de les relacions entre l'íntim i el públic", *La transformació de la intimitat*, Cursos i debats CCCB. Disponible en: <http://www.cccb.org/es/video-conferencia_de_jose_luis_pardo_un_secret_a_voces_aporias_equivocos_y_falacias_en_torno_a_las_relaciones_entre_lo_intimo_y_lo_publico-38919>. [26 de julio 2011].
- PAZ M. A. y MONTERO, J. (2002), *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona: Ariel Cine.
- PEIRANO OLATE, M. P. (2008), "Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 12. Santiago, pp. 31-47.
- PENA, J. (2010), "Impureza del documental, veracidad de la ficción", *.Doc. El Documentalismo en el Siglo XXI*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, pp. 203-213.

PETRUS, A. (2010), "Chantal Akerman por Chantal Akerman", *Blogs&Docs*. Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=545>>. [16 de diciembre 2010].

PLANTINGA, C. (1988), "Gender, Power and a Cucumber: Satirizing Masculinity", GRANT, B. K. y SLONIOWSKI, J. (eds.), *This is Spinal Tap. Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 318-332.

-- (2007), "Caracterización y ética en el cine documental", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 46-67.

QUINTANA, A. (2011), "Cuando los cineastas dicen yo filmo", *Pantallas* n. 456, *La Vanguardia – Cultura/s* (16 de marzo de 2011).

RAESSENS, J. (2006), "Reality Play: Documentary Computer Games Beyond Fact and Fiction", *Popular Communication* 4(3), pp. 213-224.

RENOV, M. (ed.) (1993a), *Theorizing Documentary*. London - New York: Routledge-AFI.

-- (1993b), "Towards a poetics of documentary", RENOV (ed.) *Theorizing documentary*. London - New York: Routledge-AFI, pp. 12-36.

-- (2008), "First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription", AUSTIN, T. y DE JONG, W. (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Maidenhear: McGraw-Hill Education y Open University Press.

RHODES, G. y SPRINGER, J.P. (eds.) (2006), *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Carolina del Norte: McFarland.

RODRÍGUEZ, H. J. (ed.) (2008), *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y medio, Libros de cine.

ROMAGUERA I RAMIÓ, J. (1999), *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.

ROTHA, P. (1956), *Documentary Film*. Londres: Faber & Faber.

RUSSELL, C. (1999), *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press.

--- (2007), "Otra mirada", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 116-152.

--- (2011), "Autoetnografía: Viajes del Yo", *laFuga*, dossier *Interiores: Cine y subjetividad*. Disponible en: <<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>>. [29 de abril 2011].

SAUNDERS, D. (2010), *Documentary*. Oxon: Routledge.

SANDE, J. M. (2012), "Ross McElwee. A modo de imágenes resucitadas", *Play-doc. VIII Festival Internacional de Documentais*. Disponible en: <<http://www.play-doc.com/web2012/rossC.html>>. [3 de marzo 2012].

SCHEFER, R. (2011), "Vi-deo Memoria. Autobiografía, autorretrato, autoreferencialidad", *laFuga*, dossier *Interiores: Cine y subjetividad*. Disponible en: <<http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>>. [17 de abril 2011].

-- (2011b), "Del Yo al mundo. El Autorretrato como forma política", *Cibertronic, Lo público lo privado*, núm. 7. Disponible en: <http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota3/nota.html> [5 de mayo 2011].

SCREIER, M. (2004), "Please help me; All I want to know is: Is it real or not?' How recipients view the reality status of *The Blair Witch Project*", *Poetics Today*, nº 25 (2), pp. 305-334.

SELLÉS, M. (2004), "El documental: un compromís polític", *Trípodos*, núm. 16, pp. 59-81.

-- (2007), *El documental*. Barcelona: UOC (Vull saber, 71).

SIBILIA, P. (2011), "De la introspecció a la hiperconnexió. La intimitat com a espectacle del segle XXI", *La transformació de la intimitat*, Cursos i debats CCCB. Disponible en: <http://www.cccb.org/ca/video-paula_sibilia_parlant_de_la_intimitat-39071>. [6 de julio de 2011].

SNYDER, R. L. (1968), *Pare Lorentz and the Documentary Film*. Norman: University of Oklahoma Press.

SOLER, L. (1998), *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: Cims.

-- (2002), *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims.

-- (2003), "Del documental, o la soledad del funámbulo sobre el alambre", FRANCÉS, M., *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.

SPIEKER, S. (2002), "At the Center of Mitteleuropa, A Conversation with Peter Forgács", *Art Margins Online – Interviews*. Disponible en: <<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mitteleuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>>. [5 de noviembre de 2008].

STEYERL, H. (2011), "Políticas de la verdad. El documentalismo en el ámbito artístico", WEINRICHTER, A. (ed.), *.Doc. El Documentalismo en en siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, pp. 243-249.

TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds.) (2005), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

T. MINH-HA, T. (2008), "El afán totalitario de significado", *Después de lo real* (vol. I), *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, pp. 223-248.

VAN ZONEN, L. (1993), "A tyranny of intimacy? Women, femininity and television news", DAHLGREN, P. y SPARKS, C. (eds.), *Communication and citizenship: journalism and the public sphere in the New Media Age*. Londres – Nueva York: Routledge, pp. 217-235.

VEGA, C. (2007), "El documental y el cine de no ficción", *Panorama. Revista de la Universidad Autónoma de Baja California Sur*, julio- septiembre, núm. 53. California: Universidad Autónoma de Baja California Sur.

VILLAMEDIANA, D. V. (2011), "La ruta del Yo", *Pantallas n. 456, La Vanguardia – Cultura/s* (16 de marzo de 2011).

VV. AA. (2004), "El documental", *Trípodos*, núm. 16. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna-URL; monográficos.

WEES, W. C. (2000), "Old Images, New Meanings: Recontextualizing Archival Footage o Nazism and the Holocaust", *Spectator*, vol 20/1, 1999-2000.

WEINRICHTER, A. (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

-- (ed.) (2007), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. (Colección Punto de Vista, núm. 2).

-- (2009), *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. (Colección Punto de Vista, núm. 4).

-- (ed.) (2010a), *.Doc. El Documentalismo en en siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

-- (2010b), "Minnenium.doc", WEINRICHTER, A. (ed.), *.Doc. El Documentalismo en en siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, pp. 17-31.

WINSTON, B. (1995), *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, Londres: British Film Institute.

ZYDA, M. (2005), "From visual simulation to virtual reality to games", *Computer*, 38, pp. 25-32.

ANEXO 1

- Índice de imágenes
- Índice de tablas
- Relación de las entrevistas

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Fotogramas de *Los Espigadores y la espigadora* (2000). Fuente: VARDA, A. *Los espigadores y la espigadora + Dos años después*. [DVD]: Madrid: Sherlock Films, 2004. 78 min.

Imagen 2: Fotograma de *Beginning filmmaking* (2007). Fuente: Disponible en: <<http://silverdocs.com/festival/films/2008/beginning-filmmaking/>>. [18 de enero 2009].

Imagen 3: Fotogramas de *Burma VJ. Reporting from a closed country* (2008). Disponible en: <<http://www.dfi.dk/english/News/dansih+docs+idfa+2008.htm>> y <<http://www.filmupdate.dk/barfodsreporter-i-burma/>>. [15 de enero 2009].

Imagen 4: Fotogramas de *Chicago 10* (2007). Fuente: Trailer oficial del filme en <<http://www.youtube.com/watch?v=M9uJL7IWdFg>>. [6 de junio 2011].

Imagen 5: Comparativa entre la filmación original de Abraham Zapruder y la reconstrucción digital del videojuego *JFK: Reloaded* Fuente: Fotogramas arriba: Costella Combined Edit Frames, 2006. Disponible en: <<http://www.assassinationresearch.com/zfilm/>>. Fotogramas abajo: Disponible en: JFK: Reloaded. Official site, 2004, <<http://web.archive.org/web/20050205050455/http://www.jfkreloaded.com/>>. [8 de mayo 2009].

Imagen 6: Combinación de realidad e infografía en *Super Columbine Massacre RPG!* Fuente: *Super Columbine Massacre RPG!* Official site, 2004. Disponible en: <<http://www.columbinegame.com/>>. [3 de abril de 2010].

Imagen 7: Misiones y gráficos de *Kuma\War* Fuente: *Kuma\War*. Official site, 2004-2011. Disponible en <<http://www.kumawar.com/>>. [7 de mayo de 2011].

Imagen 8: Concienciación y activismo en *Darfur está muriendo* Fuente: *Darfur is dying*, Official Site, 2008. Disponible en <<http://www.darfurisdying.com/>>. [8 de abril de 2011].

Imagen 9: Uso de elementos reales en la trama ficticia de *Save B Dangerous* Fuente: *Save B Dangerous*. Official site, 2008. Disponible en: <<http://www.phantomcompass.com/games/savebdangerous/>>. [14 de junio de 2011].

Imagen 10: Fotograma de *Salvar al soldado Ryan* (1998). Fuente: Spielberg, Steven. *Salvar al soldado Ryan* [DVD]. Madrid: Paramount, 2000. 163 min.

Imagen 11: Fotogramas de *A propósito de Niza* (1931). Fuente: VIGO, Jean. *La Obra íntegra de Jean Vigo: A Propósito de Niza*. Madrid: Sherlock Films, 2005. 2 DVD. 23 min.

Imagen 12: Fotogramas de *The Thin Blue Line* (1988). Fuente: MORRIS, E. *The Thin Blue Line* [DVD]. Hollywood: MGM, 2005. 102 min.

Imagen 13: Fotogramas de Joy Division en *Peel Sessions* (BBC1, 1979) y *Control* (2007). Fuentes: Imágenes de la izq. Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=FzTw4PYfROU>> y

<http://www.youtube.com/watch?v=_4pScqkaa6Y>. [5 de abril de 2009]. Imágenes de la derecha en CORBJIN, Anton. *Control* [DVD]. Madrid: Avalon, 2009. 177 min.

Imagen14: Fotogramas *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002). El director entrevista a Charlton Heston en su casa. Fuente: DVD original.

Imagen15: Fotogramas *¿Quién mató a Kurt Cobain?* (Kurt & Courtney, Nick Broomfield, 1998). El director entrevista a Hank Harrison a la entrada de su casa. Fuente: DVD original.

Imagen 16: Fotograma *Recipes for disaster* (John Webster, 2008). La mujer del director responde a la propuesta argumental del filme. Fuente: Copia privada de la emisión del programa *The Passionate Eye*, (CBC Newsworld, 17 de febrero de 2008).

Imagen 17: Fotograma de *Grizzly Man*. Aparición en escorzo de Werner Herzog. Fuente: DVD *Grizzly Man*.

Imagen 18: Fotogramas *La pesadilla de Darwin* (2004). Fuente: DVD.

Imagen 19: Fotogramas “Making of” de *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Doménech, 2002). Fuente: DVD original.

Imagen 20: Fotograma *Promises* (Justine Shapiro, B. Z. Goldberg y Carlos Bolado, 2001). Fuente: DVD original.

Imagen 21: Fotogramas *Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas, 1969). Fuente: DVD original.

Imagen 22: Fotogramas de *Tarnation* (Jonathan Caoutte, 2003). Fuente: DVD original.

Imagen 23: Fotograma del filme *Must Read After My Death* (Morgan Dews, 2007). Fuente: www.documentary.org

Imagen 24: Fotograma de *The Windmill Movie* (Alejandro Olch, 2008). Fuente: DVD original.

Imagen 25: Fotogramas de *JLG/JLG – autoportrait de décembre*. Fuente: GODARD, J.L. (2010), *Ensayos. JLG/JLG – autoportrait de décembre* [DVD]. Barcelona: Intermedio, 62'.

Imagen 26: Fotogramas de *10 on Ten*. Fuente: *Contredits*. Disponible en: <http://www.contre-dits.com/?p=3670>. [3 de marzo 2011].

Imagen 27: Fotograma de *Las playas de Agnès*. Fuente: *Firouzan Films*. Disponible en: <http://www.firouzanfilms.com/TheFirouzanFifty/Movies/10OnTen/index.html>. [3 de marzo 2011].

Imagen 28: Fotogramas de aparición del “yo” en *Erice-Kiarostami. Correspondencias y Todas las cartas. Correspondencias*. Fuente: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) e Intermedio (Eds.) (2011), *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* [Catálogo], Barcelona.

Imagen 29: Fotogramas *Correspondencia(s)*: Fernando Eimbcke a So Yong Kim y Naomi Kawase a Isaki Lacuesta. Fuente: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) e Intermedio (Eds.) (2011), *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* [Catálogo], Barcelona.

Imagen 30: Fotogramas *Correspondencia(s)*: Isaki Lacuesta a Naomi Kawase. Fuente: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) e Intermedio (Eds.) (2011), *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* [Catálogo], Barcelona.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Principales rasgos diferenciales entre la ficción, el documental y el reportaje Fuente: Elaboración propia a partir de Francés (2003)

Tabla 2: Modelo de Rhodes y Springer sobre las formas resultantes entre documental y ficción.

Fuente: Elaboración propia a partir de Rodhes y Springer, 2006:4

Tabla 3: Subdivisión del *found footage* según Wees

Fuente: Elaboración propia a partir de Weinrichter (2009:18)

Tabla 4: Evolución de los Festivales Internacionales de Documentales en España

Fuente: Elaboración propia a partir de Mamblona

Tabla 5: Esquema cronológico de las seis modalidades de representación

Fuente: Elaboración propia a partir de Nichols (2001)

Tabla 6: Esquema sintético de las modalidades de Nichols a partir de la intervención del autor, estilos cinematográficos, filmes y autores representativos.

Fuente: Elaboración propia.

RELACIÓN DE LAS ENTREVISTAS

- *Dr. Josep Maria Català.*
Profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- *Sr. Llorenç Soler*
Director de documentales.
- *Sr. Jordi Ambròs*
Responsable de compras y coproducciones de documentales de TVC.
- *Dr. Josetxo Cerdán*
Profesor Universitat Rovira i Virgili y director del festival Punto de Vista.
- *Dr. Antonio Weinrichter*
Profesor en la Universidad Carlos III.
- *Prof. Michael Chanan*
Profesor en la Roehampton University of London y codirector del CRFAC.
- *Sr. Kerry McLeod*
Directora del Documentary Filmmakers Group.
- *Marc Isaacs*
Director de documentales.
- *Sra. Tabitha Jackson*
Commissioner Editor en More 4 (Channel 4).
- *Prof. Brian Winston*
Professor en la University of Westminster
- *Sr. Patricio Guzmán*
Director de documentales

Entrevista al Dr. JOSEP MARIA CATALÀ (UAB) 27/03/2008

A *Imagen, memoria y fascinación* comentàveu que hi havia un buit teòric envers el cinema documental. Ha passat ja un cert temps, quins són els buits teòrics actuals del cinema documental?

Hi havia un buit teòric com hi havia un problema de la pròpia percepció del documental en aquests moments les coses estan passant molt de pressa, i és ben cert que fins els anys 90 el documental havia estat adormit, havia estat traslladat al terreny de la televisió, convertit en reportatge més o menys complexa, però d'alguna manera el documental existia poc. En els anys 90 resorgeix el documental, i en el 2000 podem plantejar-nos que ara que tenim una altra vegada un documental potent i actiu, falta la reflexió teòrica. D'aquella època fins ara jo crec que s'ha escrit bastant sobretot a nivell d'articles, falten coses per fer encara però jo no crec que sigui tan dramàtica la perspectiva actual.

Què falta? Bé, el que passa és que les transformacions actuals del documental (i quan dic actuals estic parlant d'aquests últims 20 anys perquè d'alguna manera les coses passen molt de pressa) aquestes transformacions ens obliguen a replantejar-nos tot, per tant, faltaria per saber què és exactament documental, què significa en aquests moments documental. És a dir, en un moment de convergència mediàtica, en un moment de transformació de la mateixa imatge... És la imatge digital, de complicació de la relació nostre amb la realitat, etc. Què significa en aquests moments el documental? D'això veure quins són els elements retòrics que el nou documental fa servir, és a dir, referent als mòduls de documental que existien abans, fins a on hem d'avançar? O fins a on podem avançar? És a dir, si hem de traçar un límit al documental i dir fins aquí és documental o fins aquí és ficció.

És el fals documental qui posa aquests límits?

Diguem-ne que el terreny del fals documental és on marcaria aquest límit. Aquesta modalitat que es va posar de moda, que se'n segueixen fent evidentment, però que potser no té aquella empenta que tenia al començament però que, de totes maneres, està allà a la frontera entre el documental i la ficció i aquí és on es podrien dirimir aquestes qüestions, on comença la ficció, on acaba el documental, fins a quin punt les hibridacions són possibles, etc.

Clar que això són qüestions bàsiques, qüestions gairebé ontològiques del modus, però a partir d'aquí... Els diferents tractaments dels estils de documentals que s'estan fent, dels diferents autors, dels documentals agrupats per nacions, però ja se'n fet coses d'aquestes (Maria Luisa Ortega va publicar sobre el documental a EEUU; al Festival de Las Palmas es va publicar també... Weinrichter, al Punto de Vista sobre el documental tailandès... ja existeixen moltes coses...) Potser la part més fonamental que és la de què estem parlant és la que encara no hem tractat. Però el Nichols ha seguit treballant omplint aquests modes i els Arxius de la Filmoteca estableixen una mica aquest panorama. Jo diria que ja està estabilitzat, no està tocat ni molt menys però està una mica estabilitzat per on podem anar.

Les relacions del documental amb la ficció, però també les relacions del documental amb el que denominem *postcinema*, que seria la fenomenologia que es produeix en el moment en que el propi cinema conflueix amb altres mitjans i surten noves formes de distribució, noves formes de producció, noves estètiques. Què passa aquí enmig amb el documental. Tots aquests són terrenys que es podrien estudiar.

Potser s'hauria de valorar quines pel·lícules tenen valor documental, per tal de definir el gènere?

Valor documental les tenen totes les pel·lícules perquè quan fas una pel·lícula automàticament estàs captant una sèrie de qüestions, a menys que la facis en un estudi, i fins i tot així podries tenir un valor documental de les tècniques, però quan fas una pel·lícula i rodes en exteriors forçosament s'estan captant qüestions de l'ambient que després queden com a documental. És a dir que, en certa manera, podríem dir que el cinema és documental en sí, com podríem dir que la fotografia és documental. Ara, dit això, és un reduccionisme terrible dir que tot el cinema és documental o dir que el cinema havia de ser documental, que és el que molts historiadors plantegen. Aquí penso jo que està l'error. I aquella dicotomia cèlebre entre Mèlies i els germans Lumière implicant que el cinema era els Lumière i que Mèlies es va començar a inventar unes coses on mesclava espectacle, circ i no sé què, i que tirava cap a una altra banda que no era exactament cinema i, fins i tot, alguns d'aquests historiadors es queixaven que aquest impuls de Mèlies hagués acabat desembocant en el cinema de ficció i que, per tant, el cinema de ficció hagués perdut aquesta component documentalista que tenia el cinema dels Lumière, que només sortiria, segons Andre Bazin, a partir del Neorrealisme, amb altres arrels com Renoir, etc. El Neorrealisme recuperaria aquell testimoni que els Lumière havien plantejat. Jo penso que això és un error. Hi ha una certa veritat pel que deia abans, perquè la fotografia marca una diferència amb les altres arts: la diferència és un joc amb la realitat. Però pensar que només és això és contraproductiu, per tant, ara estem en predisposició de veure que no era exactament així.

El cinema de Mèlies el que anticipava era un cinema digital en aquells moments. Un cinema digital que ens fa plantejar o replantejar la funció de la imatge i la funció de la nostra relació amb la realitat i la funció de la nostra relació amb la tècnica. Si plantegem la nostra relació amb la tècnica, automàticament ens

hem de remuntar als començaments del cinema i dir quins són els plantejaments de la tècnica cinematogràfica en relació a la realitat, la presència absència de la càmera a l'entorn. Tot això configura una fenomenologia que no ha estat del tot tractada. Per tant, jo no comparteixo aquesta idea, estrictament el documental es podria dir que naixia amb els Lumière si plantejem aquesta possibilitat però, sempre s'ha dit que va ser als anys 20 quan va començar a sortir un nou modus d'entendre el cinema i la relació amb la realitat que es va dir documental.

Que és quan va sorgir Flaherty com el nou pare del documental...

Flaherty podria ser un dels personatges, però tenint en compte que Flaherty era molt ambigu. Perquè Flaherty no només utilitzava tècniques narratives del cine de ficció, no tan sols estructurava les seves pel·lícules com un film de ficció sinó que moltes vegades dramatitzava, recomposava les actuacions, ho va fer amb *Nanook*, després amb *Hombres de Arán* amb *Tabú*... Ho fem tots vaja! No només planteja una història i utilitza els recursos retòrics del cinema de ficció, sinó que, a més, si ja no es pesca la foca amb els terrenys on abans es feia, ara el que farà serà portar un personatge aquí i li ensenyaré com penso jo que es feia i el reproduiré amb això o si no es realitza la pesca com es feia en el Mar del Nord doncs portaré gent a la illa i els ensenyaré com el feien els altres,, Clar, això és cinema documental? No sé, els més estrictes i puristes diran que no, però altres diran que sí perquè intentava reproduir uns fets en uns llocs naturals però el que ens plantejem són aquests problemes. Què vol dir documental? Ens estem referint a una qüestió de paisatge, de terreny? O ens estem referint a una qüestió més etnològica, de persones actuant en aquest terreny d'una forma determinada? Quan parlem d'això estem parlant d'una acció directa sobre el que està passant o estem parlant d'unes accions abstractes que podem reproduir?...

Llavors, ens hem de remuntar a Flaherty per pensar en el documental d'avui en dia?

Nosaltres tenim una idea de documental que de fet no ve ni dels Lumière, ni ve de Flaherty, ni de Grierson, ve del *cinema directe* o del *cinema verité* dels anys 60. Quan pensem en el documental estem pensant en això i sobre això, a partir d'aquesta idea d'un cinema amb una càmera en mà, movent-se, molt directe amb molta interpel·lació amb la gent, això ho projectem sobre els altres cinemes, llavors intentem veure què és exactament el documental, però són diferents mòduls: els anys 20 es plantejava d'una forma, els anys 30 d'una altra, el naixement del cinema ni s'ho plantejava, clar que hi havia un cinema etnològic paral·lel, i els anys 60 surt el que semblava que era estrictament el cinema documental.

El terme documental en si mateix, degut al seu caràcter probatori, comporta problemes ja que significa que el cinema documental “produceix documents”...

Sí, sí, és produir documents, però clar d'una manera absolutament ambigua perquè el document, en principi, està allà. S'ha produït però no s'ha produït en l'àmbit de la persona que va a buscar el document sinó que és un notari que ha fet una acte o la descripció amb un llibre d'una parròquia, o un contracte... O una fotografia que ha quedat allà i surt com a document, però es clar, el cinema documental es planteja anar a buscar els documents i produir-los en el moment en que els busca. No és anar a l'arxiu i treure els document que estava allà... No és anar a buscar unes dades estadístiques que diguin quina era la seva producció de blat a Europa a l'any... sinó que és anar al lloc i produir el document. Però clar, hi ha una certa ambigüitat, hi ha una novetat per altra banda, és a dir, jo amb la càmera vaig a fer que això que està aquí es converteixi en document. Per tant, quan diem documental sembla, per una banda, parlant una altra vegada del

cinema directe, que estiguem pensant en un instrument, unit a la voluntat del documentalista de captar la realitat, però per altra banda s'ha de dir també que produeixes aquella realitat, produeixes el document. No és qüestió de captar el document sinó de produir el document i aquesta dialèctica entre el fer-lo i el construir-lo i el captar-lo està, en certa manera, l'essència del documental. I és veritat, és ambigua la denominació.

És per això que es cerquen altres denominacions com “no ficció” per exemple? Per què? Es tracta d'una qüestió cultural, territorial, conceptual? Són sinònims?

Sí, s'ha parlat de moltes denominacions, el mateix Grierson va parlar al començament de documentals creatius, que després és un terme que ha sortit amb els projectes docents que hi ha hagut aquí a Barcelona, a la UAB i el de la UPF, que tots dos es van dir creatius sense pensar massa en Grierson però s'havia recuperat en certa forma per França això, però era simplement per determinar que era un documental diferent. Diferent del que s'havia estat pensant a la televisió, és a dir, diferent del que s'havia acabat convertint el documental a la televisió, que era una mica el documental tipus National Geographic i coses d'aquestes... Que és bàsicament el que hi havia en la mentalitat de la gent.

Però el mateix Grierson quan parlava del documental creatiu estava també parlant de la possibilitat d'incorporar-hi qüestions de la retòrica de la ficció per treure-li suc al real. Hi ha hagut altres termes com el *cinema du reel*, com diuen els francesos, és una forma de dir-ho també. Jo crec sincerament que el terme documental no s'aguanta i potser no s'ha aguantat ja fa temps i, per tant, aquestes altres denominacions i sobretot aquesta del cinema del real estaria bé, perquè, és clar, veritablement estem enfrontats amb un tipus de cinema que és diferent a l'altre fins a cert punt perquè l'altre es planteja des de la ficció i des de la ficció el que va en certa forma és a buscar la verosimilitud i, per tant, el realisme. Aquest

altre no, el que diem documental, surt del real, empra elements de la realitat i d'alguna manera fa servir els elements de la ficció perquè intenta convèncer, intenta comunicar, busca retòriques que es decanten cap a la ficció, sobretot en el moment que es complica perquè es converteix en un documental més complexa i entren les qüestions de les emocions, de la subjectivitat, de la autorreflexió, etc.

Doncs tot això d'alguna manera l'emparenta amb la ficció. Per tant, tenim aquests dos gran pols, un cinema clarament enfocat des de la ficció anant cap a la realitat i l'altre de la realitat anant cap a la ficció i tens tota una sèrie de graus. Clar, en el moment actual, en el *postcinema* això és mescla, es barreja, tens gèneres híbrids o utilitzacions híbrides allà enmig de ficció, realitat, etc. que és normal en la situació en la que ens trobem. Però que també ens dona una dimensió diferent del que pot ser documental. Conservem aquesta idea de que estem tractant sobre la realitat. Què vol dir això? Una novel·la no tracta sobre la realitat? Una pel·lícula de Bergman o de Spielberg no intenta dir en última instància alguna cosa sobre la realitat? Bergman s'enfoca molt més sobre unes situacions dramàtiques reals, Spielberg estaria després d'una sèrie d'entramats d'aventures en el que estaria aquella afirmació sobre la realitat. És a dir, que sempre estaríem tractant d'alguna manera o altre sobre la realitat, en diferents aproximacions, diferents graduacions.

Però sempre hi ha hagut una necessitat de desvincular-se d'alguna manera de la ficció, per tal de ser reconegut com a gènere propi...

Absolutament perquè aquesta especificitat hi era d'alguna manera. De la mateixa manera que la fotografia. Perquè tot això neix del modus parafotogràfic, és a dir, hem de saber que és la fotografia i qui inaugura d'alguna manera aquesta nova regió que abans no hi era. Una nova regió que es pot dir que és un trencament amb l'obra d'art i, per tant, la màquina la reproduceix per si mateix. S'ha parlat molt d'això, algunes coses són discutibles... Però hi ha una certa

especificitat, és a dir, un instrument que directament amb elements que estan a la pròpia realitat construeix les seves formes.

Ara bé, aquestes formes són estrictament còpies de la realitat? Són estrictament testimonis de la realitat? És això amb el que ens hem de quedar? Tot això ja és discutible... però com que hi ha aquesta especificitat s'entén que s'hagi volgut construir uns límits en un moment determinat, en un moment de la història del cinema i de la representació en general en que aquestes qüestions de la especificitat era important. Potser en el camp del cinema per distingir-se de les altres arts i també per adquirir carta de naturalesa, en el sentit que no es considerava durant molts anys que el cinema fos un art i, per tant, i la única manera que se'l considerés, fos buscar la seva especificitat i mostrar-la, llavors dintre del cinema.

Doncs el documental també, com dient que aquí estem fent una cosa que era diferent de l'altre. Però això ja s'ha fet i s'ha convertit en una mena d'absolutisme i de purisme extrem i els purismes generalment no funcionen i en aquests moments encara menys. L'últim gran purisme va ser el de Lars Von Trier i companyia amb el seu decàleg, el Dogma, que ja ho deia tot amb la paraula Dogma. Això era una broma del senyor LVT en la que alguns hi varen creure i es van apuntar i després quan ja ho tenia fet va dir jo faig ara una altra cosa que això no m'interessa.... Però bé, era sintomàtic, de fet no era tanta novetat, era un retorn a les idees d'André Bazin, actualitzades i dogmatitzades. Perquè Bazin no era tan dogmàtic i era molt més fluït i molt més dúctil amb els seus anàlisis de les seves afirmacions. Però era una dogma de puresa, puresa dintre del cinema de ficció per altra banda, però que es podria aplicar en una mena de puresa que en un determinat moment s'ha buscat també en el documental. Potser ja no estem en el moment d'això, ja no seria productiu conservar aquest dogma, el que és interessant és comprovar quines possibilitats tenim d'actuació en l'àmbit del cinema en general.

Com podem reconèixer un documental al veure'l? Qui defineix que aquella pel·lícula és un documental: l'autor, el públic, la indústria...?

La pregunta és, té alguna necessitat de saber l'espectador si aquesta pel·lícula és documental o no? La única necessitat que tindria és si seguíssim aferrats a la idea de que si el que el documental ens explica és absolutament veritat. Clar, si això és així aleshores tenim la necessitat de saber-ho com a espectadors, perquè si no ens enganyaran. Però aquesta és la problemàtica que ja ha plantejat el fals documental i la virtut que podria tenir el fals documental és precisament aquesta, la de posar en qüestionament que un gènere o un modus o un mitjà, per si mateix fos garantia de res. És a dir, el que estava dient és: miri, jo estic emprant els mateixos termes del documental i l'estic enganyant, per tant no se'n fii vostè dels gèneres, fiis de les persones, de les intencions o del que sigui... Resideix en la honestedat de cadascú el plantejar la veritat o no plantejar-la però no un mitjà. El telediari no explica la veritat perquè sigui telediari. El mitjà no explica. Però és clar com que ja no estem en aquest terreny, ja no ens ho hem de preguntar. Si no ens ho preguntem vol dir que no ens preocupa tant i, per tant, som més conscient de que ens poden estar enganyant o no i, per tant, hem de pensar en aquestes possibilitats i fins i tot el documentalista més purista del món podria no estar enganyant però podria estar equivocant-se. Ja no hi ha aquesta necessitat.

Fent referència a la Poètica d'Aristòtil que tant ha influenciat en la teoria dels gèneres, quina seria la qualitat essencial de les pel·lícules documentals i de les seves "diverses espècies"? A què ha de fer referència obligatòria els films documentals per considerar-los dins del gènere? Societat, realitat, autor...

Aristòtil parlava dels gèneres, però parlava d'una manera molt més ample,

de gèneres que eren gairebé paradigmes com la tragèdia, el drama, la comèdia, però són molt amplis aquests gèneres... el melodrama... i entren moltes coses aquí dins. Quan nosaltres parlem de gèneres estem parlant de coses molt més determinants com són els gèneres de Hollywood, el *western*, el melodrama, el cinema bèl·lic. L'estudi dels gèneres de la Poètica d'Aristòtil s'ha convertit després en gèneres bàsicament determinats per la indústria. La indústria decidia que hi haguessin aquests gèneres perquè això li permetia més fer un *target* que respon al públic i després el públic d'alguna forma assumia aquests gèneres i els consumia a la seva manera.

Això d'alguna forma també s'ha perdut perquè el cinema postmodern el que ha fet ja és barrejar gèneres, ens trobem ara les propostes del cinema de ficció, fins i tot a Hollywood estan molt barrejades. Algunes pel·lícules continuen sent adscrites a un gènere perquè es continuen fent *westerns* i comèdies però moltes de les pel·lícules i, a més, les més interessants són una mescla. O les sèries de televisió com *Mujeres desesperadas*... En fi, que estem en una altra situació i no ens ho podem plantejar així. Ja no es poden plantejar les especificitats. Ara bé, dit això, si hem d'estudiar alguna activitat determinada sí que val la pena que sapiguem de què estem tractant perquè a partir d'allà puguem anar a veure les complicacions que existeixen.

El documental es planteja bàsicament utilitzar materials que estan a la pròpia realitat, com a base. Després, a partir d'aquí pot construir altres coses però no es planteja fer una història inventada, en principi. En tot cas inventaria la història a partir dels materials que existien en la realitat, cosa que feia Flaherty, és a dir, vaig a plantejar una història a partir dels pescadors de la illa d'Aràn però com no tinc els materials els inventaré d'alguna forma, els reconstruiré. Però la base d'allò era fer aquella qüestió real que hi havia allà. Si això ho convertim també en una qüestió dogmàtica també és perillós, potser la qüestió fotogràfica on la càmera capta la realitat i aquells materials reals estan allà. També hi és en el cas del

cinema de ficció, que no es planteja que el que hi hagi davant de la càmera ha d'haver succeït allà, però pot haver estat reconstruït, però no es planteja que hagi de ser genuïnament real. Es poden disfressar els actors, es poden convertir evidentment en personatges, es poden modificar els carrers perquè sembli que som en un altre indret, es pot rodar en estudi, etc. Per tant diguem que es pot revestir la pròpia realitat. El documental no ho faria, es plantejaria que aquell carrer ha de ser aquell carrer i aquella tenda ha de ser aquella tenda i el personatge, tot i que es pugui convertir en personatge, perquè per si mateix sigui prototip, segueix sent una persona que està allà.

Tot això és una miqueta incòmode plantejar-ho perquè són qüestions que són problemàtiques i que hauríem de discutir una per una. Què vol dir personatge en el cinema de ficció i en cinema documental? Que vol dir aquest paisatge del real i aquestes estructures espai-temporals que parlava Andre Bazin i que es conserven davant de la càmera? Totes tenen problemes i ara fins i tot estan produint una mena de documentals amb tècniques d'animació. És documental això? No ho sé.. Quin esperit hi ha aquí de documental? Potser aquí entra un altre terreny que és el cinema assaig. El cinema d'assaig és un cinema de reflexió, reflexió sobre què? El que sigui, potser una reflexió sobre herois de còmic o sobre els treballadors d'una empresa... Sobre l'espiritualitat a occident o sobre els problemes domèstics del que sigui. Li estàs traient l'èmfasi al tema i l'estàs portant al terreny de, què faig jo amb aquest tema? I estàs fent aquesta cosa que diguem-ne estàs més a prop de la realitat que no pas del cinema de ficció, fins a cert punt perquè el que estàs fent és intentar treure conclusions sobre qüestions que estan a la realitat o no perquè podries fer un assaig sobre el cinema de ficció, que ja s'ha fet. Però és el fet que reflexionem sobre això el que ens dona criteri d'utilització dels instruments i de treball amb la realitat.

Aquest seria un punt radical però potser ens ajudaria a entendre què és el documental, perquè potser el documental tal i com el va plantejar Grierson i

companyia era aquesta reflexió sobre el real. És a dir, tenim una realitat, posem-nos a reflexionar sobre ella, el que passa que aquesta reflexió que plantejaven ells en aquell moment era una reflexió en termes de deixar treballar la càmera i emprar estris narratius però que no embrutessin massa la connexió amb el real, però hi havia un intent de reflexió. A última instància el documental és això, és reflexionar sobre la realitat, d'una manera que pugui ser simplement deixant que la realitat es mostri però que volem que la gent reflexioni sobre això i el propi cineasta ens està donant aquells materials perquè siguin termes de reflexió, els està al·legoritzant d'alguna manera i l'altre extrem és pura reflexió, per tant, barregem material d'arxiu amb material rodat amb material representat, el que feia Orson Welles amb molts programes de ràdio i va fer a *Fake*, per exemple.

Ara que menciones el *fake*, el cinema documental avarca moltes variants des del fals documental, a l'experimental, poètic, cinema d'assaig...

Sí, de totes maneres, hi ha hagut tres vessants en el món del cinema que han estat bastant delimitades, que un era el cinema experimental d'avantguarda, l'altre era el cinema documental i l'altre el cinema de ficció. Aquestes tres d'alguna forma clar que s'han anat creuant en moments determinats i ha hagut autors que han englobat les tres: Dziga Vertov o el mateix Jean Vigo en moments determinats... Però l'imaginari, hi havia un imaginari de cinema de ficció, hi havia un imaginari de documental i hi havia un imaginari de cinema d'avantguarda i experimental i, per tant, la gent es movia dins aquell imaginari intentant reproduir el que eren les característiques d'aquell imaginari. Que alguns moments conflueixen? D'acord, però això existia. En un moment determinat això conflueix, en l'àmbit del *postcinema* es decideix per això. Aquests imaginaris ja no subsisteixen com a tals sinó que estem en un altre que tot això queda allà dins, llavors potser aquest altre s'ha de determinar, no deixant que això sigui un calaix de sastre on tot vagi caient sinó... Què passa quan aquestes tres imaginàries conflueixen? I ara ja no estem decidint pureses ni essencialismes sinó que tenim formes de treballar

que pertanyen a aquests àmbits. Bé, i el nou documental està aquí. Per això el cinema assaig d'alguna manera podria ser el més emblemàtic perquè es decideix a treballar sobre tot això però conserva una referència amb la realitat perquè vol reflexionar sobre la realitat. Ara, el terme realitat va des de la pura realitat d'una cosa que està passant al carrer en aquests moments a la construcció d'unes idees determinades que estan en la imaginació de la gent, per tant, és igual de real. La mitologia que pot tenir determinades persones i que el fan actuar de determinada manera és una dada i es pot investigar sobre això.

Per tant, el terme reflexió portat cap enrere ens dona una determinació específica: reflexió a través de la tècnica. Tècnica ja no tan sols amb la càmera perquè hi ha molts autors que treballen sense càmera, fins a cert punt, s'ha dit de Berliner que és l'home sense la càmera. Berliner construeix els seus documentals amb materials que,,, existeix la càmera perquè els ha hagut de filmar i sobretot perquè moltes vegades (en l'últim) surt ell. Però no és específicament la càmera, bé i el cinema de compilació o el cinema trobat és purament fet amb arxius, construint històries o fent reflexions amb arxius. Per tant, la càmera ja no és un instrument, és més la taula de muntatge amb l'ordinador, per tant, amb la tècnica. Crec que és molt important treballar el camp de la relació amb la tècnica, amb la tecnologia, que això és el que potser no s'ha estudiat. Sobretot a les universitats no estem estudiant el paper de les tecnologies en les nostres activitats de comunicació.

Estem parlant de comunicació i la tecnologia la deixem de banda, la deixem de banda des del punt de vista de la epistemologia. Per altra banda, l'estem ficant constantment a les nostres activitats i destorbant les nostres activitats. Els alumnes estan totalment fascinats per la càmera i pel plató, etc i es neguen moltes vegades a teoritzar sobre això. Aleshores molts professors també fan el mateix, com ja els hi va bé doncs centren la seva activitat en la pràctica. Per tant, la tecnologia està allà, però què fem? Acabem convertint-nos en professors que

ensenyen instruccions d'ús. Aquest no és el paper que hauríem de fer nosaltres. La tècnica està molt present, però aquesta presència de la tècnica ens fa errar a l'hora de considerar sobre quina hauria de ser la nostra relació amb aquesta tecnologia. Què hauríem d'explicar realment? Hi ha molt de camp per explicar que és com la tecnologia construeix uns determinats modus d'exposició i uns àmbits en que nosaltres estem treballant i que, per tant, aquestes actuacions d'allà dins tenen que veure molt amb les maneres amb que la tecnologia planteja els marcs a través dels que podem veure la realitat o reflexionar la realitat, o podem construir ficcions, o podem comunicar notícies, o podem elaborar divulgacions, etc. Però aquesta seria la veritable funció de la relació entre tecnologia i ensenyament. I, per tant, relació tecnologia documental és una qüestió que valdria la pena plantejar i que això pràcticament no s'ha plantejat.

Els Festivals s'estan convertint en participants actius de l'evolució del documental. Són bones plataformes per plantejar aquesta relació amb la tecnologia?

Amb la tecnologia no crec que estiguin fent res però evidentment els Festivals s'estan convertint sí, els temàtics evidentment. Aquesta proliferació de Festivals és una proliferació que espanta i que sembla excessiva però que si mirem des d'una altra vessant, trobes que són molt útils perquè s'estan convertint en circuits de distribució i de projecció alternatius. Hi ha moltes pel·lícules que no circularien si no circulessin a través dels Festivals. Per tant, els Festival ja no és aquell gran Festival com Cannes o Venècia on trobes les grans pel·lícules sinó que són lloc d'encontre d'especialistes, de cineastes i de públic que vol veure un tipus de programació que no podria veure en un altre lloc. En aquest sentit, són absolutament útils. Llavors clar, al especialitzar-se, es plantegen automàticament dintre dels àmbits dels Festivals les reflexions sobre aquestes qüestions: Punto de Vista, Festival de las Palmas, Festival de Granada (que és nou ara...) Com havia estat abans el Festival de Málaga on havíem obert nosaltres uns camps

d'investigació i hem produït alguns llibres, que surten del marc del Festival de Málaga... Aquesta funció és interessant i, a més, corre paral·lel a la universitat perquè som presoners d'uns plans d'estudis que per remoure'ls necessites això, una revolució com la que s'està produint ara. El que no podem fer, de sobte, és introduir aquestes noves possibilitats: estudiar el documental més a fons, estudiar el postcinema, etc. Ho poden fer els professors dintre els seus àmbits, però no n'hi ha àrees d'estudi d'aquest tipus. Per tant, els Festivals compleixen una funció que no l'estem complint nosaltres. La sinergia en aquest sentit és perfecte i a vegades s'ha establert. La Carlos III estava ficada al Festival de las Palmas, nosaltres al Festival de Málaga... La Universitat de Navarra amb Punto de Vista i altres no tant anomenats com el Festival de Cinema Jove de Castelló, on la Universitat de Castelló està ficada allà. S'estan creant aquests àmbits que jo crec que són molt beneficiosos.

Els Festivals s'estan convertint en la única via de distribució possible d'alguns documentals...

Sí, sí. És això, és que és la única via. Això també és contraproductiu, per altra banda, perquè hi ha unes dialèctiques que cal tenir-les en compte. No hi ha res positiu absolutament ni negatiu absolutament. El negatiu en tot això és que estem ficats en una mena de voràgine on estem constantment descobrint coses noves. Perquè els Festivals es produeixen constantment i ens arriben cineastes nous de tot arreu, aleshores quan tu intentes assimilar el cinema tailandès resulta que algú altre ha descobert el cinema de Sumatra... I clar, això a vegades ens impedeix seure i estudiar exactament aquell autor i aquell cinema i aquella modalitat. Perquè automàticament hi ha la urgència del nou cineasta que s'ha descobert, de la nova cinematografia que s'ha descobert, etc. Hem substituït la qüestió de l'avantguarda, que abans era també la cresta de la ona, per aquest afany d'anar descobrint nous actors etc, etc.

Llavors, un documental seleccionat i estrenat a un Festival no té garantida la seva distribució als cinemes o a la televisió...

No, en absolut. El que passa és que si triomfa en un Festival normalment diguem-ne que els distribuïdors la compren, no? No sé si això és veritat perquè hi ha hagut pel·lícules que han tingut èxit o premis en algun Festival important (Berlín, etc.) i que després han arribat però de quina manera, segons el tipus de distribució. Estem parlant de la difusió dels Verdi, dels Icària o del circuit més ample? Però és veritat, no té garantida en absolut, si no ha triomfat encara menys, no hi ha cap garantia. La presentació en un Festival no té cap garantia, ni que sigui un gran Festival.

La televisió és un sistema alternatiu per produir i distribuir documentals...

Sí també, perquè la televisió ha estat un dels factors perquè el documental cobrés nova vida. És a dir, podem dir que el documental el va matar la televisió, d'alguna manera i també la reviscolat la televisió. Varem descobrir de nou el documental perquè van tenir èxit alguns documentals projectats en cinema, com és el cas de *Asaltar los cielos* de Javier Rioyo o després, més tard, *En Construcción* i semblava que el documental tornés a reviscolar perquè tornava a les sales de cinema. Això era veritat aquí però no era el factor important. El factor important és que la oferta multicanal va obrir una necessitat de noves produccions que abans no hi eren i, per tant, la televisió en si mateixa va començar a absorbir documentals. No necessàriament documentals de creació però, al menys va tornar a reviscolar la producció del documentals. Llavors, dintre del gran àmbit de la producció del documentals, podrien sortir altre tipus de documental.

La televisió va matar el documental en un moment determinat perquè si els telediaris i els reportatges de televisió estaven donant ja la realitat immediata,

quina necessitat hi havia de fer uns productes que en principi semblava que feien la mateixa funció però que eren a molt llarg termini?. El documental tampoc va desaparèixer del tot, però si hi hagués hagut la voluntat de conservar aquesta creativitat del documental, hi hagués hagut un públic, però un públic molt limitat segurament. Perquè l'altre públic, la seva ànsia del real ja l'anava complint, ja l'anava comant amb la pròpia televisió. Per tant, el reportatge televisiu va ser la desmembració del que era el documental i va quedar absorbit allà. Després quan es va veure aquesta possibilitat, que hi ha moltes ofertes de canals temàtics, doncs es torna a demanar documentals. Documentals que al començament no eren més que reportatges televisius que es produïen fora i tornaven una altra vegada a la televisió. Això va moure al mitjà i van sortir aquí dins canals que eren més específics del documental: *Documanía* en el plus (que dintre de tot tenia un marc que permetia moltes coses) o ARTE, ARTE era paradigmàtic. ARTE és el crisol d'un nou documental a Europa i mostra la possibilitat del que pot arribar a ser. Aquests són els factors. Per tant, la televisió multitemàtica és on es poden anar refugiant aquest tipus de documentals.

Però hem de tenir en compte que els documentals televisius estan basats en unes convencions estètiques i formals concretes que poden limitar al documental a unes modalitats “controlades”

Sí, però què vol dir cinema en aquest sentit? És la utilització d'una càmera de cinema? Cada vegada s'utilitza menys la càmera de cinema, és molt cara i pel documental no és massa necessària i, per tant, la tendència a utilitzar la càmera digital és imparable. La totalitat dels documentalistes la deuen estar utilitzant en aquests moments. Producció televisiva? Bé, però moltes vegades aquestes qüestions no s'estan fent des de la pròpia televisió sinó que el que està fent la televisió és comprant el producte a una productora independent que es mou amb diferents televisions i, fins i tot, es pot arribar a moure en cinema. Que evidentment que hi ha una sinergia entre la mentalitat televisiva i la mentalitat cinematogràfica?

Sí, però és els signes del temps, cal contar-ho des d'aquest punt de vista. Que molts d'aquests documentals, que surten en canals temàtics com *Caza y Pesca*, *Viajar* i la cuina de no sé on... Segueixen sent reportatges televisius? Sí, però el que això està creant és que surten una sèrie de productores que s'animen a invertir en documentals que poden aconseguir ajuts per produir documentals i que, de tant en tant, dintre d'aquest àmbit poden sortir documentals que realment estiguin plantejats com un documental creatiu, com un cinema d'experimentació del real, etc.

A Nicolàs Philibert li van preguntar després d'un passi privat del seu darrer documental que quan faria una pel·lícula de veritat. Els documentals són pel·lícules cinematogràfiques, iguals que les ficcions? Perquè hi ha una diferenciació popular entre pel·lícula (referint-se a ficció) i documental?

Molta gent pensa que fer una pel·lícula de veritat és això, és tenir una producció, un equip i que facis un cinema de ficció que es projecti en els cinemes. Però això és una qüestió que s'anirà trencant. Les noves càmeres digitals el que fan es convertir al cineasta en una mena d'escriptor i estar molt a prop del que està fent, no necessita un equip de producció per produir una pel·lícula que pot ser un documental, una pel·lícula d'assaig, etc. Per tant, és com l'escriptor que escriu a l'ordinador i té el producte i després l'ha de publicar. Ja no és el que ha fet sinó que es troba un nou cas de publicació. Llavors clar que publiqui a unes edicions minoritàries d'una editorial d'Ampúries o que publiqui a Planeta, hi haurà gent que li dirà: escolta tu quan faràs una novel·la de veritat? Llavors voldrà dir que per ser novel·la l'ha de publicar Planeta o que guanyi el premi Planeta, això són uns criteris... Suposo que els qui estem més ficats en tot això ja no fem aquestes distincions.

Produïm i la producció és el que és, el que compte és el producte que fas i la distribució ha de ser molt heterogènia: potser en cadenes de cinemes

comercials, en cadenes no tant comercials, museus, sales d'exhibicions, universitats, Festivals, etc. I que això no li treu ni la més mínima importància amb allò que has fet. Una novel·la és bona tant si l'has publicada en una editorial petita o gran, és la novel·la la que val. Per tant, aquesta estructura arquitectònica que la gent té a sobre que fa que el cinema hagi de ser exclusivament aquest cinema projectat en sales grans i amb una producció extraordinària doncs s'acaba. El que hi ha és una activitat cinematogràfica molt més rica, amb unes exigències també extraordinàries i la llibertat en aquest sentit és interessant, que s'obrin aquests camps de llibertat i després cadascú trobarà el seu canal, el que no podem és aplicar aquests criteris ja que Philibert està fent pel·lícules de veritat fa molt de temps.

Entrevista con LLORENÇ SOLER (Director de documentales)

31/03/2008

¿Cuál crees que son los vacíos teóricos que existen en el documental? ¿En qué campos del documental deberíamos investigar más?

Habría que explorar en el campo de la subjetividad, hasta qué punto un documental es subjetivo, incluso cuando pretende ser objetivo. La objetividad en un documental es imposible. Yo predico con el ejemplo y soy subjetivo hasta límites en que me confieso delante de la pantalla y explico claramente cuál es mi punto de vista. Cuando se habla de subjetividad en el documental la gente se pone un poco a la defensiva. Claro, aquí hay también influencia del campo periodístico, las televisiones van a la búsqueda de la objetividad. De ahí viene que en *Canal +* contrataban algunos reportajes a agencias exteriores y una de ellas era *Kappa*, que aplicaba a los reportajes unos planos secuencias larguísima porque decía que cada corte de montaje era una posibilidad de manipulación de la imagen, cosa que es cierto. Aún así el hecho de que tú elijas un tema, un encuadre, la duración del plano y las preguntas que haces a la persona, en todas ellas la subjetividad está tan presente, que yo ya he dejado de luchar para demostrar la objetividad, al contrario creo que es incluso más subjetivo que la ficción.

¿Cuáles son pues las principales diferencias entre ficción y documental?

Si estableces un análisis comparativo entre ficción y realidad, por ejemplo, en la ficción existen muchas diferencias con el documental, en la ficción tú trabajas por acumulación. En el proceso cuando realizas el

guión, vas acumulando secuencias y vas añadiendo; en el documental trabajas por eliminación, ruedas mucho y luego vas eliminando. Lo que ha quedado fuera es tan importante y tan significativo como lo que has dejado, y precisamente el hecho de tu elección es ideológica, cultural, subjetiva y artística. Por lo tanto, tiene tanto valor lo que has dejado fuera como lo que has elegido. Para establecer el marco global de un documentalista sería interesante ver qué cosas son las que no ha montado. En definitiva, lo primero es que en el documental trabajas por eliminación, y luego tú puedes ser más objetivo creando ficción, tienes más distanciamiento sobre la realidad, tu puedes permanecer al margen más fácilmente y crear situaciones sobre guión que no tienen nada que ver con tu manera de pensar, puedes construir un personaje de un fascista imaginado, cuando eres progresista. En el documental es más difícil separar, el documentalista es fundamental que lleve la cámara, porque en el momento que estás grabando ya estás realizando, ya estás pensando en un estilo de montaje. Los documentales debes verlos antes de acabarlos.

¿Existe la necesidad del documental de separarse de la ficción?

No creo que exista una necesidad, en este medio muchas veces lo que se impone es la industria, que tiene la necesidad de clasificar las cosas y yo digo que el documental es una ficción en la cual los elementos con los que trabajas están en la realidad, pero en el fondo es una ficción. Cada vez que termino un documental siempre pienso en los *biopics* que he realizado, ¿me he acercado correctamente a este personaje? ¿A través de mi se puede descifrar quién ha sido este personaje?

El documental es una ficción que con ese material construyes un discurso propio con elementos de los otros, con entrevistas a los demás, y lo reconoces como propio, con retazos de la realidad, que no es tu realidad, es la que tienes delante. Y la ficción no deja de ser un documental, yo creo que ahí se cruzan. La ficción no es más que hacer un documental de una puesta en escena, tienes los actores, marcas los movimientos, los encuadres, ruedas y, cuando ruedas, estás documentando esa puesta en escena. Todo el cine tiene un valor documental en sí mismo, y muchas veces para conocer la historia de un país, del pasado, a veces es mejor recurrir a la ficción de aquella época. A veces da un testimonio más definitorio de la realidad, que no lo tienen los documentales.

Para saber qué somos cuando hacemos cine o cuando hacemos documental, creo interesante un estudio comparativo de cómo te comportas en cada caso, como el creador se comporta en un caso y en otro. Y al final, ambos medios no son tan disímiles cuando manejan el discurso fílmico.

Muchos teóricos llegan a la conclusión de que el documental no puede definirse, y muchos de ellos empujan para que se diferencie el documental de la ficción. El documental se le ha definido como no-ficción, pero ¿No cree que se trata de una definición un tanto ambigua?

Creo que la definición de no-ficción no está nada mal, pero en el fondo creo que eso son modas semánticas que luego con el paso del tiempo desaparecen. El cine real también es un término igual de confuso. No alteraría el nombre del documental que es como nos hemos entendido durante 100 años todos los cineastas, aún sabiendo lo que tenemos entre

manos. Pero el problema que tiene el documental para el espectador, como parte de elementos de la realidad, el espectador tiende a entender que aquello es la realidad. De entrada, en cada plano, dejando de lado la manipulación que existe en el montaje, lo que estamos viendo es una imagen de la realidad, no la realidad en sí misma, ya que no te puedes fiar de la realidad, la cámara tiene un punto de vista, pero hay 360º, está limitada por el encuadre y por la focal. Todo lo que te digo está basado en la afirmación sobre mi propia práctica, siempre he hecho reflexiones sobre mi trabajo. No soy un teórico, de mis trabajos deduzco unas bases teóricas.

Los telespectadores asocian el documental televisivo con la divulgación de distintas disciplinas pero no siempre con el elemento social que el documental implica. ¿Qué concepción tienen los espectadores actualmente del cine documental?

Por su vinculación con la realidad lo social tendría que ser dominante en el documental, pero bueno si establecemos las diferencias entre un documental científico y un documental superficial para pasar el rato... existen muchos tipos de documental, desde los científicos, que tienden a la abstracción de la imagen y que son para entendidos, etc. Creo que la televisión es un medio destructivo de los géneros y que ha estropeado el género. También la ficción, con todas esas porquerías que realiza la televisión, que hace muchas. Y el documental, también lo ha minusvalorado, porque la televisión está muy mediatizada por las ideologías dominantes y, sobre todo, por los dueños del capital de cada cadena.

Entonces, la televisión tiende mucho al documental de poco compromiso social, el documental de fuerte compromiso social lo puedes

ver muy poco en la televisión y si los ves, siempre en segundas cadenas de las grandes televisiones y a la 1:00 de la madrugada. La televisión educa el gusto de la gente y desgraciadamente la mayor demanda que existe en las televisiones es del documental no comprometido, respecto al contenido y respecto a la forma. Es imposible que un documental de creación que contenga una investigación del lenguaje, un tratamiento narrativo distinto, entre en la parrilla de una cadena. La televisión impone ciertas formas: la facilidad, que sean digeribles, que el espectador, en un primer intento, ya entienda lo que dice, y esto conduce a unos documentales adocenados. La televisión ya destruyó el discurso en la ficción. En el documental se ha buscado más calidad, pero no se ha mostrado interés por los cambios. Hay tipos de documentales de ritmos muy lentos, reflexivos, que casan mal en la televisión, la duración ya es un *handicap*. Porque la televisión es una cadena de anuncios entre los cuáles se meten reportajes.

El documental en la pantalla grande ha tenido y sigue teniendo ciertas dificultades. Parece ser que la televisión se ha convertido en el principal medio de financiación y difusión de documentales.

Tradicionalmente, desde los primeros tiempos del cine, la gente iba al cine a evadirse, a distraerse, a conocer otras realidades que no estaban a su alcance, habían entendido que el cine era una fábrica de ilusiones. La gente cuando se le daba documental en cine no lo entendía así, en los años 30, o el documental inglés, se convirtió en un segundo plato. Luego se reconoció a Flaherty como un creador, en su época hacía un cine antropológico. Es decir, el cine ha sido el templo de evasión. Con la llegada de la televisión eso cambia, porque necesita muchas horas para rellenar su programación, la demanda del documental crece, porque es más barato, más fácil de producir y tiene una difusión más internacional.

La televisión siempre se ha visto como una ventana a la realidad, mientras el cine como un escenario para la fantasía, y con ese concepto el documental entra porque, en teoría, te ofrece una visión “de la realidad”. Por otra parte, en televisión están los informativos, que utilizan los recursos de los documentales, parten de la realidad, se graba mucho más material, se monta, se sincopa, todo lo que tiene referencia con lo real parece ser que es connatural de la televisión.

La televisión basa su programación en la observación de la realidad, por eso los documentales tienen una cierta audiencia, porque la gente va a buscarlos a la televisión, no al cine. La televisión cuando realiza ficción no cumple su función, y sobre todo cuando pasan películas del mundo del cine hacen de correo de transmisión, pero no está haciendo un producto propio. El producto más genuino de la televisión es el informativo porque se apoya en lo real.

Ahora se denomina documental creativo para diferenciarlo del documental televisivo ¿Esto quiere decir que el documental televisivo ha perjudicado la imagen del documental como género?

El reportaje como característica principal para diferenciarlo del documental está más anclado en la realidad más inmediata. (Ejemplo: *Documentos TV*). El reportaje no hace una reflexión sobre el tema sino que lo expone, y el espectador saca sus conclusiones. El reportaje está muy vinculado a la realidad y el documental es una observación de la realidad distanciada, con documentación, indagación, búsqueda... Cosas que se hacen de una manera mucho más tranquila y con el ánimo de esclarecer hechos. A veces la frontera entre uno y otro es muy difícil. El

reportaje fundamentalmente es una toma de posición del realizador, una reflexión totalmente subjetiva.

Pero en el reportaje se nota menos la autoría, la reflexión del autor ¿Se nota el valor documental cuando hay un equipo independiente, reducido?

Depende del tipo de trabajo que realices, pero un trabajo en el que tienes que entrar en casa de alguien, hacerle una entrevista, y no hay un productor, un ayudante que condicionan tanto, que inhibe a la persona entrevistada. Se nota mucho. Y se nota también en un acercamiento entre la persona y tú. Para mi lo ideal es trabajar una persona sola y si la cámara puede pasar desapercibida mucho mejor. Por ello la aparición de este tipo de cámaras (más pequeñas) fue una revolución, porque podía llegar donde yo quería, que era a hacer documentales de autor. Como aquel que escribe una novela, que tu mano sea muy directamente, que no esté mediatizada por un cámara, que tú seas el creador total.

Por ejemplo, yo ahora tengo la norma, desde hace ya unos años, de no iluminar nunca. En un documental tener que iluminar me parece una barbaridad, salvo que sea indispensable. Incluso cuando trabajo para televisión, para las entrevistas coloco a la persona en un sitio con una luz que a mi me interese. Yo lo que hago es desiluminar. La cámara es muy inhibidora y el encuentro con las personas también es muy importante. Hay tantos detalles que condicionan el resultado final! Todo queda reflejado: tu gesto, tu nerviosismo, lo que dices. La cámara es muy escrutadora de la realidad. A mi me gusta grabar los personajes en planos muy cerrados porque la geografía del rostro dice mucho, y como mira el personaje es muy definitorio. (Ejemplo documental *E-videncias*).

¿Por qué existe ese incorrecto hábito de no denominar película a un documental?

Yo he pasado 30 años de mi vida sin dirigir un largometraje, pero yo hago películas cada día. Yo siempre digo a la gente que me pregunta que porque no hago películas, siempre les contesto: yo hago películas cada día, exprésate bien, tú lo que quieres decir es cuándo haré una historia de ficción, ¿no? Yo, desde hace mucho tiempo, mis películas las firmo como “un filme de...” porque no distingo autoría de realidad, es un filme que he utilizado elementos de la realidad, pero es un filme. Esto cuesta que la gente lo entienda, y también, por esta infravaloración que se hace del documental. Esa aparente facilidad que tiene el documental, es solo apariencia, porque tienes que construir una narrativa con lo que tienes y te tienes que amoldar a eso. Mientras que en la ficción siempre tienes la posibilidad de inventar cosas. El documental tiene que tener cohesión, ritmo, que esté dividido en secuencias, que tú puedas separarlo en capítulos. No es que tú puedas meter en un saco todo el material que tengas y decir todo vale, ciertamente no es así. En la construcción de un documental, con planteamiento, nudo y desenlace, te tienes que romper la cabeza.

¿Por qué se ha englobado el documental experimental dentro de la historia del documental en sí?

La mayoría de documentales de estos, como por ejemplo el de *Berlín: sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Rutman toma como referencia la realidad, pero tiene una estructura poética con una narrativa experimental. Incluso se ve la persona que está filmando, hay una investigación del lenguaje. La mayoría puede ser que lo clasifique como documental pero los expertos en el tema no se nos ocurriría decir que se

trata de un documental. No tiene nada que ver, es un trabajo de creación. Pero aunque en los ámbitos teóricos se tiende a clasificar, yo creo que este oficio no se enseña, se aprende. Si tienes interés en el tema te conviertes en una esponja de todo lo que ves. Porque las reglas narrativas no te las enseña nadie y el montaje, muchas veces, es de sentido común.

También he realizado documentales no narrativos, buscando afinidades de imágenes que no tienen una argumentación, que no se pueden explicar, hay que verlos, porque muchas veces son pura poesía visual.

¿Eres tú quién decide que tus películas son documentales o no lo son?

La industria define unas pautas, para que el personal no se sienta estafado, porque habitualmente se minusvalora el documental. Lo importante no es quien decida lo que es, sino que lo importante es que tú, con tu cultura y con tu reflexión personal, al enfrentarte con aquella pieza digas esto es un trabajo de creación o eso es poesía visual o esto es un puro documental. La industria siempre tiene unos esquemas mucho más simplistas. A mi esta idea de que una ficción es un documental siempre me ha gustado mucho y cuando he realizado ficción, muchas veces, en algunas películas la manera de rodar era de documental. Porque yo vengo del documental y se nota, pero también porque en alguna ficción mía le he dejado mucho tiempo al cámara para que buscara encuadres, corrigiera... O a veces todo cámara en mano, estilo documental. Por esa idea básica, de que estás haciendo un documental sobre una puesta en escena, lo preparas todo y después documentas eso.

¿Cuál es la cualidad esencial del documental?

La fundamental es que esté grabado sobre la realidad, esa es la primera. Y luego que tú no alteres esa realidad, más definitoria, que hagas hacer a esos personajes lo que nunca hacen. Por ejemplo Flaherty rueda *Nanuk el esquimal* y sabes que es un puesta escena. Él compone la escena para captar bien a sus personajes, para encuadrar bien, pero no para modificar lo que hacen sus personajes. Mientras tú no introduces una ficción, que no obligues a los personajes a hacer algo que ellos habitualmente no hagan. Hay que mantenerse fiel a la realidad, fiel a lo que haga el personaje. Por ejemplo, creo que *Tierra sin pan* tiene un resultado final honesto, pero el procedimiento no es propio del documental improvisado sino que hay una construcción cinematográfica con un encuadre, unos planos que tiene unas exigencias y que Buñuel las pone en activo. Cosas que no afectan a la naturaleza del producto final, que está revelando al espectador las condiciones de vida de aquella gente. Y, en cierta manera, no hay engaño. Los procedimientos de la ficción como se contagian de los procedimientos operativos de la ficción. Y como la ficción se contagia de procedimientos del documental, como por ejemplo la cámara en mano.

Yo, por ejemplo, la última TV movie que realicé está hecha toda cámara en mano. Pero luego tú lo ves montado y te das cuenta que los encuadres son muy flexibles. La cámara debe mantener un diálogo con la acción y eso es un procedimiento del documental. Fíjate como se van intercambiando los procesos de trabajo.

Ahora cada vez se experimenta más con la voz en *off* en los documentales. Ya no se trata sólo de narrar sino que a través de la voz en *off* se descubren muchas cosas sobre la implicación del autor

con la obra ¿Cómo crees que se muestra la autoría de un documental a través de la voz en off?

En mis dos últimas obras la voz en *off* tiene mucha importancia, porque es una voz en *off* totalmente personal, un discurso poético. Encontrar una voz en *off* para un documental es difícilísimo. En mi documental *Francisco Boix: un fotógrafo en el infierno*, la voz en *off* la puso José Sacristán. No me gusta que la voz en *off* la pongan actores, es imposible que pongan una voz distante, menos enfática, más objetiva.

La mejor voz en *off* que se hace es la que no existe, sólo cuando tienes que completar lo que la imagen no te dice o situar la acción en el tiempo y en el espacio. Yo he llegado a la conclusión de que no pongo voz en *off* o si la pongo que sea una voz poética, que exprese mis reflexiones poéticas. La voz en *off* la utilizo últimamente como complemento, como una pieza narrativa, como una secuencia narrativa. En mis trabajos confío mucho en la intuición.

¿La confianza entre entrevistador y entrevistado en un documental es importante?

Romper la barrera que establece la cámara entre el que pregunta y el que contesta es fundamental.

Los programas de reportajes que se emiten en televisión, tipo *Callejeros* en Cuatro, se centran mucho en las zonas más degradadas. ¿Cómo consiguen encontrar este tipo de personajes marginales?

Cuando quieres hacer hablar a un marginado págale. Con dinero la gente canta. Yo estoy harto de estos documentales de cambio de sexo, homosexuales... Yo grabé un documental con dos chicos homosexuales, incluso les dejé una cámara para que ellos mismos grabaran la parte final, y lo monté tal y como me lo habían pasado. Pero no había nada de morboso. Todo lo que sea romper la frontera me gusta. No me gusta la voz narrativa.

¿Qué opinas de la intervención física del autor cuando aparece en pantalla? ¿Lo has hecho alguna vez?

No, yo no lo he hecho. En mi última obra aparezco en pantalla de espaldas, en las entrevistas de escorzo. Aparecer físicamente no me gusta. Yo no oculto que no soy parcial ni objetivo, pero no hay necesidad de salir allí y decirlo. No creo que la cara del documentalista sea interesante y cuando me he visto obligado a hacerlo como en esta última obra, he aparecido de espaldas.

Los documentales realizados por Michael Moore son diferentes, son más periodísticos. Un tipo de documental muy impositivo, lo ha convertido en un espectáculo. Sus documentales hay que someterlos a severos juicios y críticas.

¿El tema es un flechazo?

Completamente. Muchas veces mis trabajos son un encargo, pero las películas independientes mías son temas que a mí me impactan. Hay diversas constantes: las minorías étnicas, sociales, como los homosexuales o las lesbianas, los inmigrantes... Es un tema recurrente en mi obra. Porque me preocupan todas esas cosas.

Entrevista amb JORDI AMBRÒS (Director de *El Documental_C33* i responsable de compres i coproduccions de documentals de TVC)
02/04/2008

El documental, pel seu desenvolupament estètic d'aquests últims anys i les seves hibridacions amb la ficció o el film experimental pateix un problema de reconeixement respecte a la seva noció clàssica. Creus que ha de ser considerat un gènere diferent de la ficció?

Aquí hi hauria dues respostes diferents: per un costat hi ha un tipus de gent purista que considera, i em sembla bé, que el documental és cinema. Que no hi ha una diferència entre ficció i documental. Hi ha cinema del real i cinema amb actors però al darrere sempre hi ha una "manipulació" del director i, per tant, tan cinema és un com l'altre i, de fet, la història del cinema comença amb documental: *La sortida dels treballadors de la fàbrica dels Lumière* que és llenguatge cinematogràfic. El que passa que, amb el temps, hi ha un problema amb la paraula, que és una paraula molt ambigua, polisèmica, que recull molts formats diferents sota la mateixa paraula. Sobretot, el documental que la gent coneix o la marca de documental per excel·lència són els documentals divulgatius, d'etnografia, històrics, geografia... I després en el moment en què la televisió fa un gènere clarament televisiu i n'abusa molt... el que passa és que la majoria del públic quan diu que veu documentals es refereix als documentals convencionals que són sèries de 23 capítols...

Ara bé, el prestigi que d'uns anys cap aquí està agafant el documental entre un grup ampli però quantitativament molt reduït respecte a la resta és una altra cosa: és el documental de caràcter cinematogràfic amb un pes molt important del llenguatge i de l'estil i de l'aposta creativa de qui el fa. A mi no m'agrada massa el nom de documental d'autor perquè posa massa èmfasi en el director i els documentals, com el cine, però especialment els documentals són molt part d'un

treball col·lectiu i sobretot els documentals són tan autors l'autor, com haver sabut trobar gent interessant. Per tant, em trobo molt més còmode parlant de documental de creació.

Però aquestes, no creus que són denominacions per distingir-lo del documental televisiu?

Sí, hi ha hagut una necessitat de marcar distàncies. Un pot dir que nosaltres fem documentals però no te res a veure amb el que majoritàriament la gent de fora del mitjà reconeix com a documental, que és això: els divulgatius, científics, etnogràfics, antropològics, geogràfics, històrics, el que vulguis, fins i tot, periodístics (el reportatge) per molt que ara hi hagi molta hibridació de gèneres. Però continuen havent-hi uns gèneres televisius molt estandarditzats. Llavors per diferenciar-se d'això, per dir, senyors nosaltres fem el documental que en definitiva és anterior a tot això, el documental de cinema, d'en Flaherty i companyia, ja és anterior a tot això i nosaltres venim d'aquesta font i continuem per aquí. Llavors, la paradoxa del documental avui en dia, d'uns anys cap aquí, és que aquest documental té molt prestigi, té, fins i tot, molt prestigi entre la crítica, té molt suport institucional, sobretot a Europa. Però continua tenint una difusió molt minoritària. Fins i tot a la tele, passant-los a la mateixa hora no acaba tenint més audiència aquest tipus de documentals cinematogràfics.

Ara té molt prestigi, el cinema d'autor, el cinema de la realitat o no ficció. Hi ha molts festivals però continua tenint un públic petit i a vegades això no es diu tant.

Són rendibles els documentals?

És molt difícil, però també és molt difícil que sigui rentable el cinema de ficció. Hi ha tanta bombolla amb el cinema de la realitat com amb el cinema de

ficció. Per una pel·lícula que funciona a l'any tipus l'Orfanato o REC, n'hi ha 70 que no hem sentit a parlar, que s'estrenen, estan 5 dies a les sales, compleixen els requisits que marca la llei, tothom cobra les subvencions que ha de cobrar i la "rendibilitat" és el partit que els productors li puguin treure a saber moure els fils per aconseguir finançament públic.

Però no es pot comparar el número de ficcions estrenades en cine i que tenen èxit amb el cas dels documentals

És veritat, la ficció funciona millor, perquè la gent està més acostumada però no funciona molt millor. De cinema independent, no em refereixo a Hollywood, no trobaràs moltes pel·lícules, aguanten una mica més però 15 dies, una setmana. I els documentals encara aguanten menys, és veritat. Ara, el documental sí que està tenint un recorregut important més enllà de les sales de cinema. El documental, molt més que la ficció, corre per associacions de veïns, per grups que s'organitzen per fer passes de documentals, per descàrregues a través d'Internet. És a dir, sí que hi ha al darrere un món important, quantitatiu però és més aviat un món petit. És a dir, tots junts fem molt perquè a Amsterdam som moltíssims, a Toronto som moltíssims, aquí a Barcelona quan esdevé el *Docúpolis* o el *Docs Barcelona* es reuneix molta gent, però en moments molt concrets. Després, quan estem parlant de grans números, el documental és minoritari. Per a mi no és cap problema que ho sigui, tot el contrari, sense caure en l'elitisme, jo crec que el documental és normal que sigui minoritari com també és minoritària la pintura. A les exposicions de pintura hi ha molt poca gent. No és un problema, però reconeguem que és minoritari perquè és més exigent, perquè requereix un altre tipus de lectura, una altre disposició, no tant una altra formació perquè el documental en general o el bon art t'ha d'entrar sense que el receptor hagi d'haver fet un curset per interpretar. T'ha d'entrar per l'habilitat del director de treballar amb un material sensible i fer-te'l arribar, però està clar que és minoritari.

I com que és minoritari, potser el *boom* del que es parla jo crec que està una mica exagerat, perquè es parla del *boom*, però no es parla del *buff*...

Però es parla de l'apogeu en tots els sentits...

I és absolutament veritat ja que abans no hi havia pràcticament cap documental en sales i ara pràcticament s'estrena setmanalment un. Després, no s'explica que la majoria no aguanten ni tres dies i que molts van a sala per poder cobrar la subvenció i un cop l'han cobrada tenen molt pocs espectadors. Dic molts, no dic tots, sempre hi ha grandíssimes excepcions que retroalimenten l'auge i això ens interessa a tots però distorsionen la realitat. La realitat és que tenim molt més interès que abans, molt més interès, no m'atreviria a dir popular, però n'hi ha més espectadors que abans. Però continua sent minoritari i continuarà sent sempre, però està bé perquè és un tret com per estar-ne orgullós. Amb les regles de mercat d'ara, per norma general les coses majoritàries no acostumen a ser les més interessants, són les més rendibles però no les més interessants. Des d'un punt de vista artístic, intel·lectual, normalment les coses minoritàries tenen més profunditat, tenen més suc, més moll a l'ós. Llavors, sí que cada any surten un o dos o tres documentals a l'Estat espanyol o en el circuit mundial que s'acaba restringint normalment al que és occident: Europa, Estats Units, Austràlia... Ara està agafant força més enllà d'aquest àmbit però, en general, cada any surten 2,3,4 grans documentals que els veu tothom i aquests poden ser molt rendibles. Per exemple *La pesadilla de Darwin*, excepcional, 2 hores, va donar la volta a tot el món. *Ser y tener*, de Philibert, *En construcción*, o sigui, que cada any acaben sortint 1, 2, 3 que donen la campanada...

I casos com *El cielo gira*?

No, aquest va ser més una cosa de premis de Festivals però no va ser cap gran...

Per això li deia perquè, una pel·lícula triomfadora als Festivals pot tenir el seu futur de distribució garantit a la televisió?

No necessàriament. Són dos circuits que haurien de trobar-se més, però a la pràctica encara es troben poc. Nosaltres ho intentem en el programa *El documental*, el que passa és que, cada vegada més, els bons documentals acostumen a ser llargs, 80, 90 minuts, per allò del plus que si fas 80 minuts sembla més pel·lícula que si fas 60, que no és així. Tan pel·lícula pot ser 5 minuts com 360 minuts.

Però deu ser una exigència per estrenar en sales...

Sí, sí, aquest és el tema. I llavors és difícil a les televisions en general, i a la nostre (TV3) que passa per ser de les més obertes envers el documental de creació. És difícil trobar un espai llarg per això, perquè tenen poca audiència. Crec que hauríem d'obrir un espai més estandarditzat de 70, 75, 80 minuts per aquests tipus de documentals però en general hi ha molt poques televisions que les tinguin i les que el tenen, que totes són públiques, després els acaben passant en horaris que no t'hi vulguis fixar. ARTE, es parla molt d'ARTE, però els horaris d'ARTE també són... AIRE, una televisió equiparable a la nostra, que és finlandesa i aposta molt pel documental, etc. Però també aquests documentals t'hauries de fixar en quins horaris els passen i quina audiència tenen. I són bons els documentals dels Festivals... Per tant, són dos circuits que es troben poc i s'haurien de trobar més. S'està donant també el fenomen, que el forcem les teles, que primer fan el circuit de Festivals amb les versions llargues i al cap d'un any quan veuen que això no acaba de tenir més sortida... Perquè els Festivals tenen un recorregut molt interessant en quant a prestigi, a debat, en quant a visibilitat, els debats que es generen a partir de les pel·lícules que es fan, però no tenen

gairebé cap contrapartida econòmica, a no ser que guanyis el premi i el premi sigui en metàl·lic, que moltes vegades els premis no són en metàl·lic.

Per tant, els productors, quan volen treure més rendiment econòmic a les pel·lícules que ja estan fetes, al cap d'un any, quan veuen que majoritàriament no hi ha sales per passar-les, acaben (no sempre perquè hi ha directors que són inflexibles, que diuen que la seva pel·lícula no es toca un *frame*) amb el temps, 6,7,8 mesos et diuen que tenen una versió de 60 minuts, una versió més curta que és la que habitualment acostumem a comprar les televisions que emetem aquest tipus de material.

Com podem reconèixer que aquell film és documental?: és l'autor que ho expressa, és l'obra en si mateixa o és la indústria.

Crec que és una barreja de tot, però jo no crec que el documental pugui arribar a ser mai una indústria, ni ha de ser-ho. El que és una indústria són els reportatges o els documentals aquests seriats... Per això, aquests normalment ja no tenen ajudes públiques, perquè consideren que viuen per ells mateixos. Un documental d'aquest tipus el pots veure als avions, en un vol llarg pots veure un documental d'animals o de viatges o de retrats culturals de pintors, d'escriptors... Aquests documentals tenen xarxes de distribució comercials. El documental del que estem parlant no em referiria tant a indústria sinó a artesanía. Són treballs bàsicament artesanals, fets per un equip petit que troben el recolzament puntual de productores, algunes especialitzades en documental, bàsicament europees, però la resta són treballs artesanals que troben una productora que pot treballar amb altres disciplines, des de ficció, fins a publicitat, fins a reportatge de televisió, fins i tot de prestigi o de convenciment, i apostaran per fer un documental. El que no hi ha és l'aposta de dir que jo ara faré un documental perquè puc guanyar diners. Si sona la campana pots guanyar diners però, en el millor dels casos, sol passar el 5% de les vegades. El 95% de les vegades si hi ha benefici per les

productores, i un cop s'ha pagat a la gent millor o pitjor, en funció com hagi anat, el benefici es treu del recolzament públic. Si has tingut suport de l'ICIC, compres polítiques, perquè són polítiques, de TV3, de TVE o de qualsevol altre televisió pública, perquè normalment són les públiques, perquè no veus absolutament mai un documental d'aquest tipus en una televisió privada, ni aquí, ni gairebé enlloc.

Per qüestions d'audiència suposo. Tot i que alguns són oportunistes a les tv privades i funcionen...

No tenen audiència i sí, són reportatges que posen molt l'accent amb el tema, un tema que desperta interès, però no és tant un espai obert al joc creatiu d'un equip, d'un director. És més un producte tancat o a vegades s'apunten a una cosa que pel que sigui ha funcionat bé. A vegades s'hi apunten a pilota passada, quan ja veuen que es tracta d'una aposta segura. Les privades i les comercials estan per guanyar diners no per perdre'n. És molt difícil guanyar diners amb documentals perquè per definició va a públics minoritaris.

Però, tot i així, el documental dóna molt prestigi. Les productores que habitualment fan ficció a vegades realitzen algun documental per prestigi, i les televisions ho saben però no s'acostuma a donar cabuda en la seva programació.

La televisió ha estat clau per donar a conèixer el documental a nivell de distribució i finançament. També el documental ha hagut de pagar un preu, el documental com a gènere s'ha hagut d'adaptar als hàbits de consum dels teleespectadors, l'estil, el format... Prestigi... sí... Jo crec que les televisions haurien de tenir un espai. Nosaltres intentem tenir-ho, tot i que teníem les ales una

mica tallades al començament perquè gairebé no podíem passar llargs. Quan hi ha algun llarg molt bo el passen dins una programació especial, però no hi ha un espai regular. Amb el programa *El documental* portem 7 o 8 anys. També és veritat que nosaltres tenim una televisió una mica especial, amb un públic captiu, un públic que vol veure televisió en català i que no te massa oferta on escollir, tens TV3, el canal 33 i BTV a Barcelona. Amb la qual cosa tens un públic captiu en el sentit positiu, un públic que vol mirar televisió amb català, però a partir d'aquest avantatge, perquè és un avantatge, el que acaba manant a televisió és l'hora en que te'l posen i el dia. Nosaltres de l'any passat a enguany ens han canviat el dia i l'hora, i ens ha anat bastant bé. Érem el programa més vist els dissabte al 33. Teníem una hora molt bona, a les deu de la nit, a l'hora del futbol, per tant, érem l'alternativa. I, en canvi, aquest any ens han canviat al divendres contra *La gran pel·lícula*, molt més tard i passem el mateix tipus de documental i tenim entre un 30 i un 40% menys de públic. Gent que està dient "això que passeu no interessa". No és que no interessi, si ens posessin després de les notícies, al *prime time*, amb alguns documentals faríem grans resultats.

Perquè al matí i a la tarda es passen aquests tipus de documental com fets en sèrie?

Sí, aquests del matí i de la tarda són documentals 100% televisius, que són seriats, normalment i que les tenim la majoria de les televisions públiques. Són formats més barats de producció, aquí si que estem parlant d'indústria, un *National Geographic*, *Discovery*... En canvi, els documentals cinematogràfics d'autor, o diguem-los-hi com vulguis, són un altre món, però que comparteixen el nom. El que està donant l'etiqueta negra són sobretot els documentals de producció, però que són també els minoritaris. Nosaltres, per exemple, la gran majoria sortim en els destacats dels diaris, sobretot a *La Vanguardia* i *l'Avui*.

Quines diferències pots trobar entre el documental fet i escrit per ser distribuït des de i per la televisió i el documental que està pensat per la gran pantalla?

Crec que, tant es pot fer pensat per la televisió i per la gran pantalla i, de fet, és el que fem. Tant una cosa com l'altra. De fet, la gent de l'elit del documental diu que els hi fa vergonya que el seu documental passi per la televisió, però jo sempre els hi dic que la televisió és un mitjà de difusió i, de fet, els gestor televisius han apostat per uns formats molt lligats a tenir audiència. De la mateixa manera que es poden passar pel·lícules per televisió també es poden passar documentals, no és cap demèrit, tot al contrari. Però n'hi ha autors una mica endiosats, n'hi ha uns quants, fins i tot en el documental. Suposo que quan fas un documental, més enllà de voler quedar bé amb els teus amics i el teu cercle, el que vols llançar-lo al màxim de gent possible. Qualsevol artista quan treballa perquè es compleixi el fet artístic ha de tenir un receptor, perquè si no es converteix amb onanisme. Qualsevol obra d'art és comunicació i perquè existeixi aquesta comunicació has de tenir receptor. Per tant, no s'ha de menysprear la difusió de les televisions. Seria interessant arribar a una espècie de pacte per arribar a les televisions, perquè hi ha bons documentals que arriben a les televisions però només a les públiques. Però, per això hi són les públiques també, per fer costat a apostes que per elles mateixes serien difícilment comercials. La televisió pública, que és 100% subvencionada, és per donar suport a aquelles expressions que per si mateixes no son comercials i, per tant, necessiten un ajut.

Però la televisió ha creat unes formes pròpies de fer documentals...

Sí que la televisió ha imposat uns formats propis, tant en producció pròpia com en producció aliena per a la televisió. En termes convencionals, molt estudiades, seqüències molt curtes, veu en *off* que ho va lligant tot, *beauty shots*... El 90% dels documentals seriatos pensats per la televisió segueixen una regles

molt marcades, per exemple, *Discovery Channel* saben que a tal minut això ha de pujar; a tal minut això ha de baixar; les entrevistes a càmera no poden durar més de 15 o 20 segons perquè si no la gent ja no ho segueix; de ritme brutal, tenen un *story telling*, una manera de fer, una manera de dir molt marcada, però hi ha unes quantes fórmules.

Això ho fa el 30 minuts també?

El 30 minuts ha estat escola per a grans documentalistes i altres, en Carles Bosch, la Montse Armengou amb els temes històrics, l'Escribano abans de ser director també en feia... A tots se'ls hi fa petit el format per la pròpia repetició del reportatge, i comencen a investigar altres vies, i cadascú s'acosta allà on es troba més còmode, pel propi desig de superació, i acaben fent documentals, com el Bosch o l'Armengou. I d'altres que busquen fórmules híbrides. Però el 30 minuts, una mica per definició, és reportatge informatiu, cuida per descomptat la qualitat audiovisual, però el pes no està en la mirada del director ni en la manera de fer, sinó en el tema i en el que es diu i en el que es descobreix, en la investigació periodística. Importa el tema ben fet, no de qualsevol manera, això sí, que no amb la manera de fer-ho.

Jo vaig treballar 10 anys amb en Joan Salvat pel 60 minuts, veient-los, seleccionant els documentals durant 10 anys, i després em van donar l'oportunitat de fer *El documental* perquè tenia aquesta experiència amb en Salvat. Doncs bé, quan discutim amistosament, ell tria els temes pel seu relleu periodístic, per la seva actualitat, a vegades no cal que sigui la més immediata, però si actualitat i denúncia política, i nosaltres a l'altre costat no hi ha cap tema que ens sorprengui, perquè els temes estan tots fets, es van repetint, canvien els protagonistes, la típica denúncia a la multinacional en el tercer món el pots fer en 550 llocs diferents i amb 550 persones diferents. El que seria l'estructura profunda, la temàtica és la mateixa, per tant, a mi i per descomptat, tots els que estem amb el documental

més cinematogràfic quan acabes posant l'accent és en la manera, amb el llenguatge, amb la personalitat del director i l'equip, l'editatge, la fotografia, persones diferents... Estàs molt més per això que no pas pels temes.

Per exemple, en literatura, diuen que els grecs ja ho han escrit tot, doncs difícilment escriuràs una novel·la o faràs un tema sobre un reportatge que no s'hagi fet mai, difícilment ho descobriràs tu. Els grans temes universals estan fets i recontrafets, ara el que si que pot cridar l'atenció és una aproximació diferent, amb una factura diferent, amb uns recursos cinematogràfics diferents, d'explicar realitats com a diferents punts de vista.

Parlem dels Festivals... Com veus que els Festivals ajudin a promoure el tema dels documentals? Sembla ser la única manera de distribuir les seves pel·lícules davant d'un públic. És veritat això? Com estan impulsant el gènere?

Els Festivals aporten prestigi, són vius i són molt actius. Hi ha molts Festivals i curiosament el 90% o el 95% dels documentals que es passen en tv són documentals comercials. El 90 o el 95% dels Festivals passa el contrari, estan dedicats al documental no comercial. També hi ha algun Festival dedicat al documental comercial, s'inverteixen completament els termes. N'hi ha molts i cada vegada n'apareixen més per tot arreu. A la televisió tens un 95% de documental comercial, un 5 o 10% de documental de qualitat i als Festivals, al revés, el 90% dels Festivals entren dins del circuit del documental cinematogràfic, de creació, de qualitat independent.

Els Festivals juguen un paper molt important per la visibilitat i per la creació d'estats d'opinió. També el que és una cosa més desconeguda, una part amagada i interessant dels Festivals, és tots els esdeveniments adjunts que es fan durant el Festival. Per exemple, molts directors que es troben, coneixen, intercanvien

experiències, trobades... I això no es veu tant. Els Festivals tenen una part que és el públic, que normalment veu coses que no podria veure enlloc més, però els Festival són interessants per això, per totes les activitats paral·leles que es desenvolupen al costat: l'intercanvi entre els productors, mercats, i evidentment les retrospectives.

També faciliten a vegades altres dispositius per difondre les pel·lícules que no sigui la manera clàssica de projector i pantalla, sinó que hi ha altres tipus de maneres de visionar les pel·lícules com per exemple a través d'un disc dur multimèdia... Crec que estant intentant trobar la manera de promoure la relació del documental amb la tècnica. Els festivals es mostren com aparadors d'aquestes noves tendències?

Sí que ho són, no només aparador sinó que dinamitzen i generen activitat al voltant del documental, per descomptat. Donen lloc a webs interactius, a possibles descàrregues...

Fins i tot fan que participis, dins el Festival *Punto de Vista* van fer aquest any com un petit concurs, entre diferents realitzadors, que havien de gravar uns curts documentals amb uns telèfons mòbils d'última generació...

Això ho fan molts Festivals. També aprofiten que hi ha els directors allà i els hi diuen has de fer un documental amb 48 hores amb una càmera manejable o fins i tot amb mòbils. Tenen 4 càmeres a disposició i les van tornant...

Si els documentals no són rendibles, tampoc ho seran els Festivals...

Els Festivals, per ells mateixos, no n'hi ha cap que sigui rendible. Sempre reben ajuts o patrocinis. Sempre hi ha diners que no els recuperen, aquesta és la llei d'aquest sector.

Al final tothom és guanya la vida amb els finançaments que aconseguixin prèviament

En aquest món, sí, és així.

Creus que les sales comercials desapareixeran en el futur?

Jo crec que és possible i, en tot cas, el que em sembla que serà una eina de futur són les sales digitals, les projeccions digitals, fruit de l'accessibilitat tecnològica que hi ha avui dia. Les sales en el futur seran diferents, si es que n'hi ha. Pot ser que en el futur tu des de casa t'ho baixis tot, a pantalla d'alta definició. Hi ha plataformes a Internet on et pots baixar un documental per 2 euros.

Perquè hi ha aquesta confusió popular de pensar que els documentals no són pel·lícules?

Estic convençut que pel·lícula és tant un documental com una ficció. Tot és cine, un és cine de la realitat, sense actors, l'altre amb actors, hi ha també més amb fórmules mixtes. Els documentals d'en Guerin són ficció, és quasi tot inventat, estan docudramatitzats. Per exemple, *El taxista full* va funcionar molt bé però, és clar, resulta que el protagonista era un actor i la gent veia allò pensant que era ell mateix. I aquest plus jo crec que és important.

Passaries en el teu espai de *El documental* un fals documental?

Avisant que ho és sí. A més crec que ja hem passat algun.

Quins són els patrons per considerar algunes pel·lícules documentals i altres no?

Home jo he hagut de ser eclèctic, primer com que no hi havia cap espai d'emissions regulats dedicats a aquest tipus de documentals varem començar donant sortida a materials molt heterogenis, per a mi és la gràcia. En aquest món som una petita gran família però amb branques molt determinades. Els documentals de la Pompeu tenen un patró que els coneixes de seguida. Jo amb això soc més obert, m'interessa qualsevol. No hi ha un llibre tancat amb la manera de fer bons documentals, els bons documentals han de tenir un llenguatge propi, un estil marcat, i en la mesura del possible que sigui diferent, que t'aporti novetats estilístiques i reflexió sobre la pròpia feina. I si, a més a més, és un tema transcendent, millor. I que tingui transcendència més enllà de l'emissió televisiva. Per tant, a mi m'interessen documentals que estilísticament siguin molt diferents entre ells, que no tinguin res a veure. El de Nicolas Philibert és un dels millors que he vist mai, però també el de *La pesadilla de Darwin* i no té absolutament res a veure l'un amb l'altre. El factor comú és que mostren una visió de la realitat, la visió del director, en el bon sentit manipulada, i és que depèn on posis la càmera o com ho muntis. Jo, que estic obert a qualsevol llenguatge de cinema i realitat, tinc prevencions en aquells documentals que enganyen la bona fe de l'espectador, per exemple Winterbottom, a *In this world*, ell no amaga que estàs veient una pel·lícula i que és un recreació de fets verídics, però saps que allò no està passant. En canvi, hi ha gent més manipuladora, fa coses com a reals quan en realitat no ho són, sovint a l'espectador li poses un plus si li fas pensar que allò que passa és de veritat com a *El taxista full*.

Aleshores, el director té una responsabilitat ètica de basar-se en la realitat?

Si has jugat amb prototips, si et serveixen per inspirar-te en una ficció que està basada en la realitat digues-ho, no hi ha problema. Pot tenir el mateix valor

documental; sigues ètic, honest amb les teves regles del joc, no li facis creure a la gent coses que no són.

Entrevista con el Dr. Josetxo Cerdán (URV)

14/07/2008

Se habla mucho del auge del cine documental en los últimos años pero ¿cómo surge, desde cuando, cual es el punto de inflexión, a qué se debe ese auge?

Por un lado, en el ámbito de la industria más internacional, lo que puede ser la industria más fuerte, que puede ser la americana, responde a que, en un momento dado, las fundaciones, asociaciones, la gente que estaba respaldando la vídeo-creación a lo largo de los años 90, se da cuenta que ese territorio es un territorio que ya ha dado todo lo que ha podido dar de si y recoloca su punto de interés hacia el terreno del documental. Y eso me parece importante porque eso hace que gente como Michael Moore, u otros directores, empiecen a tener dinero de fundaciones y puedan hacer películas como Berliner y gente de este tipo. Incluso directores que habían sido clasificados durante su primera etapa como cineastas más experimentales o vídeo-artistas son considerados, en cierto momento, como cineastas documentalistas. Eso es lo que sería el contexto global y lo que marcan las tendencias de EEUU. Que marcan mucho incluso en estas cosas que parece que son extraterritoriales; que no entrarían en Hollywood.

En segundo lugar, una cosa muy importante es que a mediados de los 90 el programa *Medía* de cine decide poner dinero para documentales, como una subvención europea. Entonces, en Europa lo que marca es eso, que la Unión Europea a través del programa *Medía* va a poner pasta en documentales. Evidentemente, hasta ese momento, nadie le hacia caso al documental y entonces productores de cine deciden producir documentales. Ven la forma y eso, evidentemente, pone en circulación. En este contexto, es cuando empiezan a aparecer iniciativas en España como la asociación *Docus* o el *Docs* Barcelona. Todo una serie de cosas alrededor de una cosa que nadie sabe muy bien lo que

es, pero que sabe que hay dinero. Es tan sencillo como eso. Y luego, evidentemente, empieza la formación específica a finales de los 90 y por ahí empiezan una serie de películas que son importantes, empezando por *Asaltar los cielos*, que es el primer documental que se estrena en sala en España como con un lanzamiento propio de una película de ficción. Que no es tanto como *Inisfree* o *El sol del membrillo* que son películas que se estrenan de forma marginal sólo para un público muy determinado bajo la etiqueta, no tanto de documental como de cine de autor, sino que *Asaltar los cielos* se lanza como un documental para sala, con una voz de una estrella del *star system* español que es Charo López. Y con toda la parafernalia de lo que podemos decir un lanzamiento comercial, no con muchas copias pero yo creo que unas cinco. O sea, que es un lanzamiento que trascendió.

Y luego ya vienen los fenómenos, lo que puede venir de fuera tipo Michael Moore o *Ser y tener*, que aquí se estrena tarde. Pero sino aquí las que sabemos: *En construcción* o *La pelota vasca*, con toda la polémica que arrastró a 400.000 espectadores al cine.

Pero son casos contados, según Jordi Ambròs se habla del boom pero no se habla del “buff”

Sí, estoy completamente de acuerdo. El *boom* es ficticio, así como el *boom* del documental de la transición en España respondió a la necesidad de llevar 40 años sin poder salir a la calle con las cámaras para ver qué pasa y había una necesidad social de mostrarlo y verlo. Este segundo *boom*, como te decía, tiene que ver con un tema de pasta, la Unión Europea pone dinero y allí van todos. ¿Socialmente la gente quiere ver documentales? No, la gente quiere ver *El señor de los anillos*. Esta comparación es muy zafia pero en realidad es eso. Había un argumento que decía Jordà que yo compartía con él. Decía que él estaba en

contra de este mundo de los documentales ya que era una estrategia por parte del gobierno de turno para aguantar el número anual de producción en España bajando el dinero que se invertía. Evidentemente, una película documental cuesta 10 veces menos y, por lo tanto, si se hacían 100 ficciones y ahora se hacen 120 pero 40 son documentales, estás haciendo 20 películas más con menos dinero, lo cual es una manera de hacer encajar una serie de intereses porque, evidentemente, tal y como está el negocio hoy, que el número de producciones baje haría saltar las alarmas y de esta forma se mantiene ficticiamente que hay un negocio y una inversión.

No cabe duda que el dinero ha sido un tema clave, pero también ha existido una transformación en las formas...

Sí, evidentemente. En los últimos 15 años, desde el 95. En breve ha habido toda una transformación de saber hacer y en eso sí que ha tenido algo que ver la gente. Ha aprendido primero viendo y luego buscando formas de cómo aproximarse. Yo recuerdo que a mediados de los noventa en España era muy complicado ver *Nanuk el esquimal*, prácticamente imposible. Hoy, las puedes adquirir en el Fnac. Hemos pasado de un extremo a otro, lo cual está muy bien. En este sentido, la educación audiovisual de la gente en el terreno documental se ha revolucionado en diez años. Ha sido como darle la vuelta a una situación donde la gente sólo venía de ver reportajes en televisión y, de repente, ahora tiene acceso no sólo a la historia del documental sino a la producción actual. Las películas documentales que tienen cierto éxito, y otras que incluso no lo tienen, están en el mercado del DVD, y eso educa la mirada y muestra formas de hacer. Eso me parece que es fundamental.

¿Todo esto hace referencia al cine postmoderno o al postcine? ¿A qué nos referimos con estos términos?

Todo lo que tiene que ver con el postcine o la muerte del cine tal y como se entendía en los años 80 y 90, el documental está bastante relacionado. Y, evidentemente, todo sería una consecuencia de la postmodernidad. A fecha de hoy, pasa un poco lo mismo si miramos la televisión: los formatos y los géneros cada vez están más mezclados y cada vez es más difícil discernir donde acaba una cosa y empieza la otra. En este sentido, todo lo que es el postdocumental, lo que juegas es un poco a eso. Ya no es tanto como podríamos haber estado discutiendo hace 10 años, de si los límites entre la ficción y la realidad o el documental, que me parece que sus límites ya nadie se los plantea, sino que ahora la cuestión está más cerca de una discusión que podría llevar a la conjunción dentro del documental y las formas más experimentales, que es ahí donde se desarrollan esos nuevos modelos fílmicos que nacerían en el entorno del documental, pero que acaban siendo otras cosas o que continúan siendo documental pero que incorporan elementos de otros formatos. En este sentido, está aportando más lo que sería la tradición de lo experimental que no la de la ficción ya que la ficción rápidamente se vio que era un modelo que ya lo había elaborado Flaherty en su momento. Entonces, hay más terreno que investigar cuando se mira hacia ese otro lado.

Entonces, ¿ya no interesa la noción clásica de documental?

Yo la reivindico, a mi me gusta. Me gusta hablar de documental, así como ahora está de moda hablar de la no ficción. Me parece que es un término que ciertamente nos da más comodidad al referirnos porque es más ambiguo y más fácil trabajar con él. Yo considero que el documental no nace con los Lumière, soy de los que piensa que nace en los años 20, pero no solo en Flaherty. Yo creo que los inicios del documental se pueden rastrear en la década de los 20 en tres

contextos diferentes. Uno en el contexto estadounidense que la respuesta sería Flaherty, que sería una adaptación de las películas de viajes que hay cientos en los años 10 y 20 al estilo hollywoodiense, es decir, sería coger eso y transportarlo ahí. En este caso, no hacía referencia a una tribu sino a un señor que le dijo: tú eres el protagonista de esta película, te llamas Nanuk, vamos a dar primeros planos tuyos, vamos a ver como cazas, como sufres y como muerdes discos. Otro sería el que derivaría de las experiencias de la vanguardia en Europa principalmente con todo el cambio que hay en el año 30 con el Segundo Congreso de los Cineastas de Vanguardia que deciden pasarse al documental. Pero ya antes tipos como Ruttman, que había estado haciendo películas con circulitos y cuadraditos y pasa a hacer eso pero con un tren en marcha que llega a la ciudad... Para mí ese sería un segundo foco. Y el tercer foco sería lo que están haciendo los soviéticos principalmente Vertov y Esfir Shub.

Por un lado, en EE UU están los que ponen la parte más narrativa; los europeos la parte más experimental y los soviéticos que pondrían la parte más política, antiobjetivista, escrito desde la subjetividad como, *El hombre de la cámara*. Todo el tema de la mirada, quién mira, cómo y dónde. Si contamos que éstas son las tres patas que aguantan el documental, el término documental nos sirve hoy. No creo que las cosas que podamos ver en el mundo del documental se muevan fuera de esas tres patas. Todavía conjugan esos hilos. Tiran más de uno o de otro ¿Cuál es el problema? que durante muchos años sólo una de esas patas ha sido la que se ha identificado con el documental que es la pata americana: Flaherty, Nanuk es que tiene todo el mundo en la cabeza cuando se habla de documental. Es la que está desarrollada, musculosa, fuerte y la que todo el mundo se refiere. Pero para mí las otras dos son paralelas en el tiempo. Desde este punto de vista, para mí es como hablar de documental, no me cuesta pero cada vez que lo dices tienes que explicar esto.

Claro que al final el término documental en si mismo genera ciertas dudas, porque mezclar lo experimental con el término documental... Esto ha derivado a denominarlo de otras maneras como no ficción o cine de lo real.

Claro, viene de donde viene el término. Está claro. Como se ha hablado de cine de lo real, nosotros escribimos *Después de lo real* que era intentar ir un poco más allá. Darle una vuelta, el tema del cine de lo real es una nomenclatura que aparece en los años 60, principalmente en torno al *cine directo* y al *cinema vérité*, y que nos habla directamente también del cambio tecnológico que se produce en ese momento, que permite la salida las de cámaras, etc. Entonces, responde a ese momento. Hoy la tecnología es otra: es la digital y, por lo tanto, la forma de mirar es otra y ya nos permite hablar de *Después de lo real*. Siempre va a haber terminología nueva, cine de lo real, postcine, postdocumental, después de lo real... Son palabras que nos ayudan en ocasiones. Cuando nosotros empezamos con el *master* de la UAB hablábamos de documental creativo. A fecha de hoy, ese término no tiene ninguna validez, pero en su momento era importante para separarnos de lo que se estaba entendiendo en España en el año 98 como documental y sirvió y cumplió su papel y ha tenido la vida que ha tenido, pero hoy ya incluso es un poco *kitsch* hablar de documental creativo.

Pero parece ser que era para diferenciarlo del documental televisivo.

Claro, al denominarlo así era lo que teníamos en mente.

¿La ficción también bebe de las formas del documental?

Sí, lo que pasa que la ficción lo que ha hecho, y sobretodo en Europa, y sobretodo en el entorno francófono y anglófono, son diferentes formas de realismo. Ahí si que hay una diferencia importante entre lo que es realismo y documental. El documental puede ser realista y antirrealista, y muchas veces se

confunden los términos. Entones hay ficción que es muy realista y ficción que es menos realista, pero hay un tipo de documental que no es nada realista y que ahí está. Por ejemplo, Michael Moore no es nada realista, es un documental muy rompedor en ese sentido y no lo digo ni en positivo ni en negativo, sino que no tiene nada que ver con el realismo y, por lo tanto, es otro registro. Entonces cuando se habla muchas veces que la ficción juguetea con el documental la mayoría de ocasiones se está diciendo que se hace un cierto tipo de realismo. Un realismo que normalmente en España cuando es de corte francófono está bien visto y cuando es un realismo de corte anglófono es menos estimado por la crítica, como por ejemplo Ken Loach o Mikel Leigh, que son queridos pero menos, se consideran menos artistas que esos realismos más continentales. Pero la mezcla de la ficción con el documental está, por ejemplo, en la forma de trabajar de Guerin como en *Inisfree* claramente o en *En construcción*.

¿Pero luego estas películas se presentan como documentales?

Bueno *Inisfree* no, *Inisfree* a posteriori todo el mundo la ha calificado como un documental, pero en aquel momento no. En la prensa la palabra documento no aparecía, curiosamente porque todavía no estaba establecido el terreno, como un terreno transitable en términos de prestigio y, por lo tanto, no se asoció. *En construcción* ya sí, ya estaba el terreno preparado ya habían pasado 12 o 13 años...

¿Hacia dónde va el documental?

Yo creo que va hacia muchos sitios, en realidad ahora la situación es muy positiva en el sentido de que la gente ha aprendido a hacer cosas que se salen de la típica narración de ficción que parecía que era la única vía hace 15 años. Se ha abierto mucho el abanico de posibilidades para realizar cosas y no creo que haya una línea general o principal de dirección, una dominante a fecha de hoy. Esto es

la parte positiva. Lo negativo es lo que te comentaba Jordi Ambròs que mucho documental y mucha historia pero, ¿cuántas de estas películas tienen una repercusión mínima en términos de público? Pues la mayoría no... Quizás me equivoco pero creo que los estrenos de documentales en salas de cine tienen los días contados.

¿Puede incluso que desaparezcan las salas?

No, pero lo que no habrá, o habrá uno o dos al año, será el Michael Moore de turno. Se ven más documentales que nunca pero no se ven en salas comerciales. Hay Festivales, circuitos alternativos de fundaciones... Mil sitios para ver documentales, a parte que puedes ir al Fnac y te los compras y los ves. Claro que se ven, pero en un porcentaje muy alto no pueden llegar a las salas. No pueden llegar, quedarán pequeños guetos. Por ejemplo, la iniciativa del Maldà. Yo no sé si eso saldrá bien en España o no, pero eso puede haber uno en Madrid y otro en Barcelona como mucho. Son alternativas, y creo que el único espacio de sala comercial que puede tener un documental a medio plazo. Los otros circuitos, sí.

Si llegan a ese espacio la ven 150 personas y además se establece un diálogo con el director. Y yo creo que es un buen trato. Lo ideal sería que eso se generalizase por más sitios, pero bueno, eso son circuitos que deben ir saliendo. Yo creo que una película documental se amortiza en esos términos, no en términos económicos, porque es muy difícil, sino en términos sociales. Que la vea gente, que se reconozcan unos términos culturales. Eso me parece interesante y eso tiene que llegar para que la gente lo vea.

Hay muchas tendencias del documental que derivan en subgéneros como el *found footage*, el cine ensayo, el experimental, *amateur*, el diario filmado...

Si consideramos que el documental es un género y que entonces tendríamos que decir que la ficción es otro género, y eso es un tema peliagudo, eso serían los subgéneros. A mi me gusta hablar más como líneas de desarrollo que son acotadas en un momento dado y que se ponen de moda y permiten el desarrollo durante un tiempo y luego vienen otras.

El *found footage* es una práctica que viene desde los inicios del cine y en la segunda guerra mundial se utilizaba de forma contrapropagandística: Los nazis hacían una película y los enemigos la remontaban para significar lo contrario. ¿Cómo esto que nace en los años 40 no adquiere una denominación teórica hasta entrada la década de los 90? Y no se pone de moda como práctica hasta un poco más tarde. Hoy, nos estamos moviendo con la mayoría de los que has nombrado, son los que están en boga pero yo hablaría más de líneas de desarrollo que de géneros.

Pero si consideramos al documental como género diferente a la ficción ¿cual es la cualidad esencial del documental?

Es difícil hablar de lo que es lo esencial, a veces buscando esa cuestión esencial es cuando nos perdemos, yo creo que hay un tema de referencialidad muy clara, que puede ser histórica o de presente, con el mundo social y eso puede estar presente más o menos, y lo puedes ver sobre las imágenes, o quizás hace falta que te lo expliquen porque no lo ves en la formalización. Hay un terreno muy ambiguo, buscar lo esencial yo creo que no ayuda. No es una pregunta que nos vaya a llevar a encontrar una respuesta válida. Te va a limitar como pregunta.

Lo que sí que creo es que el documental tiende hacia la subjetividad, hacia las historias cercanas...

Sí, eso sí que me parece que es una tendencia muy fuerte del documental. Es lo que habla Nichols en el último de los modos, el performativo. Es decir, cuando el documental ya pasa a ser escrito en primera persona. Las performatividades del yo. Ya no se trata de que el documental diga el mundo es así, sino que yo digo que el mundo es así. Eso es lo que pone patas arriba todo el sistema de principios del documental y permite otro tipo de aproximaciones. Esa subjetividad ya estaba de alguna forma en Vertov, lo que pasa que en Vertov es una subjetividad política, y hoy es una subjetividad personal, individual. Pero en realidad es un tema de momentos históricos. Pero hay una apelación a la subjetividad que no ha sido explotada, que ha sido olvidada durante muchos años y que ahora está emergiendo. Pero Vertov es eso, la subjetividad de la ideología en este caso. El sujeto al servicio de la ideología, pero sujeto al final. Y esto es *El hombre de la cámara*.

La subjetividad se expresa mucho ahora a través del tratamiento de la voz en *off*, no solo por ser narrada en primera sino porque apunta muchísimas reflexiones personales...

Sí, sí, esa es una de las maneras más explotadas en nuestros días de esa primera persona. Eso es el *off* que cuenta, esto está desde Chantal Akerman, que en los años 80 sus películas normalmente no tenían *off*, todo era mostrar. Pero que luego es ella hablando en primera persona. O Vardà, siempre en primera persona con toda esa carga reflexiva.

Hablabas antes de la digitalización...

Para mí eso es fundamental. Sobretudo para entender buena parte del momento. Para mí ese “después de lo real” tiene que ver con la digitalización. La digitalización nos pone en frente de una realidad cambiante a partir del aparato con el que miras. Si las cámaras de 16 mm nos pensábamos que en los 60 nos dejaban captar la realidad, el ojo digital nos dice que la realidad depende del ojo que tengamos. Y eso es fundamental para la explosión que hay, o para ver algunas de las líneas más interesantes del desarrollo del documental, que tendría que ver con la exploración a partir de esas cámaras digitales que permiten hacer cosas con la realidad y no tan solo captarla.

Permite también hacer cosas más subjetivas precisamente por el tamaño de la cámara y porque no necesitas un grupo de trabajo tan grande. Cualquier tema es válido por pequeño que sea.

Claro, por supuesto, cualquier tema es válido. Cualquier formato es válido y cualquier forma de mirar es válida. Con los teléfonos de tercera generación ya puedes grabar con ellos. En el Congreso de Cine Europeo ya están probando los teléfonos en HD.

De hecho, en *Punto de vista* se realizó una experiencia similar...

Sí, se hizo la experiencia de *La mano que mira*. Eran unos teléfonos de tercera generación que grababan muy bien. He visto esas piezas y eran muy interesantes. Cruzando el tema de que las cámaras son pequeñas, que permiten colarte en cualquier sitio, permiten una accesibilidad que hasta ahora no era posible, yo creo que lo importante es cuando el cineasta mira por el ojo de la cámara, sea una pantalla o sea una mirilla, y se da cuenta que la realidad depende de por el ojo que esté mirando. Y es que cambia, y como cambia, entonces la realidad ya no es algo fijo que tenemos que capturar, sino que es algo maleable que lo vamos hacer venir a nuestro entorno y lo vamos a construir desde

nuestra subjetividad. Y es ahí donde llegamos cerrando el círculo. Volvería a coger mucha importancia la cuestión ética y se pondría de nuevo en primer plano. Cuando todo depende de ti la cuestión se sitúa en el centro de la discusión, eso me parece interesante.

¿La veracidad dependerá de la ética del autor?

El espectador, cuando ve en cartelera que eso es una película documental, establece una especie de pacto sobre si lo que se va a ver es real. Y ahí entra en juego la ética del documentalista por no engañar al espectador. El caso más extremo sería el falso documental. Esa es otra tendencia, el *fake*. Cuando hablamos de la ética del documentalista nos referimos a que el documentalista se le presupone la ética, por ese pacto que comentamos, sino ya es otra cosa pero igualmente interesante e importante para el propio mundo del documental. Brian Wiston decía que era importante coger la obra de tipos como Peter Watkins y reivindicarla desde el punto de vista del documental. Y eso me parece interesante porque es llevar la cuestión al límite. Cómo es que Peter Watkins, que ha hecho *fakes* toda su vida para alertar sobre cuestiones sociales, puede ser reivindicado desde el terreno del documental en nuestros días. Es un terreno interesante para la reflexión porque sí que es cierto que el cine de Watkins nos da lecciones en términos de documental a fecha de hoy. Por lo tanto, es interesante cómo podemos recuperar esa figura para la teoría del documental.

Si hablamos del documental en televisión ¿cuánto daño ha hecho a la imagen popular del documental?

Sí que le ha hecho daño, es cierto. El uso que ha hecho la televisión del documental durante muchos años ha sido muy limitado y de las tres patas que comentábamos antes solo ha utilizado una y, además, solo una parte de una que ni siquiera era la más creativa, sino la más “reportajera” o “reportajeril”. Eso está

claro, pero por otro lado, y ahora voy a decir una cosa que no está muy bien vista, pero me parece que la televisión en los últimos años, la televisión posmoderna, ha hecho cosas muy interesantes por el documental. Una película como *Capturing the Friedmans* es como *Gran Hermano* y ahí la televisión ha experimentado mucho o una película como *Super Size Me* es *Gran Hermano*. Y en ese sentido, me parece que la televisión ha hecho muchas cosas. Muchos elementos están siendo recuperados por documentalistas porque eso tiene mucho jugo. Pensar como esos nuevos formatos de telerrealidad, que muchas veces se le denomina telebasura, son reincorporados en términos de documental de cierta calidad o con cierto compromiso político, entonces ya pierden toda esa connotación de telebasura. Es un tema interesante.

Por ejemplo, en el master de documental creativo de la UAB se presentó un documental que fue la más polémica pero la que más me gustó. La directora de esta película empezó a rodar unas imágenes de su abuela que estaba enferma de *alzheimer* y, cuando el grupo estuvo rodando dos o tres semanas, la abuela murió. A partir de ese momento son todo imágenes robadas de la intimidad de la familia, a partir de dejar la cámara fija en su casa e ir rodando secuencias. Es como un *Gran Hermano* con solo una cámara, me pareció una película excepcional por lo que llega a mostrar. A algunos no les gustó nada por dos razones: Una es la artística y dos entra en un punto de la intimidad que les violenta ver. Pero para mí son esas dos razones por las que me parece interesante. Me encanta que no sea artística y han sido capaces de llegar a mostrar una cosa a la cual normalmente no tenemos acceso. Y es esto lo que debería hacer el documental. En realidad son imágenes a las que nos debemos enfrentar y son secuencias que nos resultan familiares y, que alguien tenga la generosidad de ponértelo en la pantalla, me parece un ejercicio muy interesante. Todo eso es *Gran Hermano* como apuesta formal para rodar documentales.

Pero la diferencia es que está exento de espectáculo...

Bueno, digamos que lo que pierden es el tema del concurso pero, en verdad, estamos “espectacularizando” algo que pertenece a la vida privada. Tú grabas con una cámara y luego lo pasas en pantalla grande donde hay espectadores que estén más o menos “tebasurizados” o no. Estás “espectacularizando” algo que según muchos no se debería “espectacularizar”. Ahí hay un debate. Para mí es una película tremendamente ética.

Pero puede que alguien la encuentre sensacionalista...

Si, absolutamente. Puede que alguien la encontrara sensacionalista. De hecho hay gente que se fue de la sala. No por eso, sino porque le tocaba tan cerca, porque había vivido experiencias similares y tenía que abandonar la sala, porque realmente le estaba poniendo en esa situación. Y para mí eso marca el valor de la película. Pero bueno, eso genera siempre una discusión.

¿Qué están aportando los Festivales al cine documental?

Visibilidad diría yo. Me parece muy bien los Festivales que se están haciendo en el caso de *Punto de vista* se está haciendo muy bien el trabajo; se está haciendo una apuesta muy clara por un Festival muy de acuerdo con las principales innovaciones que se están viviendo en el terreno del documental en el ámbito internacional, y están muy atentos a todo lo que pasa en el mundo. Es un Festival pequeño, pero muy acertado. *Documenta Madrid* tiene más problemas de definición, pero es un Festival gigantesco y lo que pierde por un lado lo gana por el otro. Pero la pregunta es si un Festival tan grande va a aguantar el *boom* una vez se convierta en “buff”, que no creo que vaya a tardar mucho. Estos dos son los principales en España.

Docúpolis fue la oportunidad perdida en Barcelona. No se pudo hacer bien, no sé qué pasará con *Docs Barcelona*. Todavía es pronto, se ve que tiene una línea de trabajo, no sé si llegará a cuajar o no. Habrá que esperar. Y luego hay otras iniciativas que me parecen interesantes como el *Alcances* de Cádiz o el *Play Doc*. En Las Palmas hacen mucho caso al documental, por ejemplo, montaron un retrospectiva de Errol Morris hace 4 o 5 años; publican cosas del documental. Es un Festival donde el documental tiene mucha presencia. Principalmente porque hay una persona muy vinculada al documental, Antonio Weinrichter, que es uno de los grandes expertos de España en cine documental. Pero no es un Festival de documental. En Málaga, hay una sección especial de documental español y latinoamericano que ha permitido ver bastantes cosas y que nos permitió sacar libros como el de *Documental y Vanguardia* o *Al otro lado de la ficción*. Y esos libros surgieron gracias al esfuerzo del Festival, aunque están publicados en *Cátedra* a partir de un acuerdo. Creo que ha sido positiva la irrupción de los Festivales porque además eso permite que circulen las películas.

Pero la pena es que al final los documentales no son rentables, aún ganando el Festival no tienen asegurada la distribución en salas comerciales, ni en DVD ni en televisión...

No, pero insisto en que muchos ya han hecho su camino. En Málaga, podría ganar 6.000€ pero olvídate porque aunque no haya ganado se ha pasado en tres Festivales y tiene un buen número de espectadores. En este sentido, son películas que están rentabilizadas. Creo que los documentales no se pueden pensar en términos de negocio cinematográfico, la rentabilidad tiene que ser social. Un documental es algo social, eso es lo más importante. Esto en el norte de Europa lo tienen muy claro y es algo que debemos aprender. Que una película se vea en muchos sitios aunque no tengan ingresos me parece interesante, ya que está cumpliendo con su función.

Lo que más cuenta es que la gente los vea...

Sí, eso entra dentro de una cuestión cultural y social. Las películas de ficción también están hechas para ser vistas, pero el documental tiene interés porque tiene incidencia en el tejido social, y por eso se pagan unas películas y se hacen unos documentales y no se hacen otros. Y ahí podemos entrar también en el terreno político. Pero en términos sociales, es importante. No es importante que se hagan muchas películas sobre la memoria histórica, sino que es importante que tengan cierto calado social. Eso se consigue viéndolas. Si una película española se estrena, está una semana y luego inicia un recorrido puntual por algunos centros donde se paga por pase y no se paga por entrada y son espectadores que no cuentan pero que la ven en algunas capitales de provincia y luego consiguen entrar en Festivales fuera de España, y eso permite que enganche con alguna otra cosa más. Son películas que hacen su recorrido.

En términos industriales, no nos engañemos, los documentales que se hacen para sala en España están amortizados antes de vender una sola entrada. La entrada uno ya es beneficio para el productor porque lo saca del dinero que hace de las subvenciones y de las televisiones, y entonces, lo importante es que se vean. Por eso es importante que se construya una estructura de exhibición paralela a la de cine de domingo por la tarde a 6,80€ la entrada a través de centros culturales, asociaciones, etc., donde las productoras puedan estar en contacto con esa red, puedan colocar esas películas y sacarles una amortización más allá de lo económico y que eso permita que las películas se vean.

¿Cuáles son los nuevos territorios teóricos a estudiar en el terreno del documental de hoy en día?

En términos generales es complicado responder, podría tomarse en serio toda esa reflexión que supone la digitalización, o para ser más exactos, el cambio

que supone primero el vídeo y después la digitalización. Porque los primeros cambios se empiezan en los años 80 cuando ciertos realizadores empiezan a trabajar en vídeo, que es el momento de la superación del celuloide. Pero la digitalización es un paso mucho más allá del vídeo, en cualquier formato. Pero ya en los años 80 se empiezan a ver una serie de cambios. Buena parte de esa subjetivización es porque el vídeo, el *portapack* de Sony, permite una subjetivización que el 16 mm no permitía.

En España creo que llevamos mucho tiempo discutiendo de cosas como el sexo de los ángeles: Ficción, donde empieza una cosa y acaba la otra y me parece que es importante empezar a discutir más en términos políticos de subculturas, que es lo que están haciendo los americanos y están acertando. El documental como técnica de representación y autorepresentación, así como el documental feminista, gay o este tipo de temas. Y no hay nada escrito sobre estos temas en España, no hay práctica.

Entrevista con ANTONIO WEINRICHTER (01/03/2009)

¿A quién le debemos el documental como un “punto de vista”, a Grierson, Vertov, Flaherty...?

Grierson se acoge a lo socialdemócrata. Se asusta un poco de que Vertov y los rusos quieran ser constructivistas pero para una determinada visión. Les copia cosas como el sujeto colectivo, el pueblo o la clase obrera. Grierson habla de los funcionarios de estado socialdemócrata: los ferroviarios, los obreros, etc. Lo que ocurre es que el punto de vista es mucho menos político, menos comunista y menos colectivista que el otro. Pero el punto de vista parte de ahí. Y las películas de Grierson son totalmente atípicas. En el libro de estilo del documental, tal y como hoy en día lo consideramos, el cine de Grierson es muy poco representativo porque hace trampa: hace escenificaciones, tiene comentarios en verso (*Night Mail*), la música se la ponen músicos de vanguardia. Mira sino cuando produce *Song of Ceylon*, que es una mirada totalmente poética...

Flaherty lo que descubre es que puede hacer cine narrativo pero inspirándose en personajes reales. Flaherty es muy novelista. A Flaherty deberíamos posicionarle más cerca del *docudrama* que de otra cosa. Ni Flaherty, ni Grierson, ni Vertov, ni Vigo, ni Rütman ni ninguno, cumplen ninguna de las reglas del documental, de lo que es el documental. Cuando empiezas a descubrir el mundo de los documentales te das cuenta que son excéntricos, completamente creativos, formalistas incluso, y ves que es mucho más interesante el documental real que la idea de documental que tenemos. Y todo porque viene de esa mezcla de la ideología sermón que tiene Grierson y de la observación que viene después en los años 60, por lo tanto, la idea que tenemos del documental es la de un sermón dominical: vamos a ver a los pobres. Se sigue haciendo mucho reportaje de denuncia, sobre desfavorecidos, etc., que no deja de ser cine de sermón. El cine narrativo de ficción tiene unas coordenadas interesantes y queremos ver eso también en el documental. Lo que es muy irónico es que cuando ves documentales, todos hacen eso, al menos los clásicos.

Entonces, ¿cuál es el documental “interesante”?

El documental de sermón social, hasta que empieza a haber documentales con nuevas formas, no me interesa mucho, aunque hay grandes y maravillosas películas, pero no precisamente por el argumento. Una película de ficción que sea reducible al argumento, no es buena, sino por el estilo, la puesta en escena, etc. Pues igual pasa con el documental, si se reduce sólo al tema tampoco es interesante. Hay millones de ejemplos que son grandes piezas de cine. Pero hay que ver documentales para darse cuenta, sino mantendremos esa idea de que el documental no es cine, no tiene estilo, no hay juego expresivo...

Pero a veces vale más captar el momento que la técnica....

Sí, pero eso es otra postura. De hecho, desde la época del cine directo que se prima no intervenir, no comentar, no poner música, no hacer un montaje que no dé la ilusión de que estamos en directo... Desde esa época, mucha gente ha visto reforzado el prejuicio que el documental es sólo eso. Pero ahora mismo estamos en otra época. De hecho -yo que he llegado tarde en el mundo del documental, afortunadamente-, entré por el desvío del cine experimental, vanguardista. Y llegué al documental por esa vía. Yo no llegué al documental por oposición a la ficción. Lo que he descubierto es que el cine de lo factual, que habla del mundo pero que está hecho con una escritura experimental, es maravilloso y empieza en los años 20.

¿Cuál es la distinción pues entre el cine documental y el cine experimental?

En los años 20 no se separan estas cosas. *El hombre de la cámara*, como ejemplo paradigmático, ¿es un documental? Sí, es un día en la vida de Moscú, pero tiene un trabajo formal que es el paraíso, la perfección...

Las categorías, los términos y los géneros son farragosos porque conllevan a discutir continuamente, pero en este caso es muy interesante. Los términos que

nombran géneros los carga el diablo, tienen una carga ideológica. La gente del documental desprecia a los experimentales y viceversa. Y es curioso porque no pasaba en los años 20 y no pasa tampoco cuando el cine experimental vuelve a lo real. Y eso ocurre a partir de los 70/80, entre otras cosas con el cine de archivo encontrado.

El cine experimental de postguerra es un cine lírico, *underground*, introspectivo, poético, subjetivo... Y luego, con la moda del cine estructural, el cine experimental se hace no representacional: cualquier cosa que tiene que ver con la representación del mundo no existe.

Con el *found footage* los experimentalistas miran imágenes ajenas y las miran como documento. De repente, es como que el cine experimental vuelve a interesarse por la ideología de la imagen y que la imagen represente al mundo. Hay un camino de vuelta del cine experimental al trabajar el metraje ajeno. Se vuelve a esa mezcla entonces entre documental y experimental que había habido en los años 20. Jean Vigo, precisamente con *À propos de Nice* hace precisamente eso, una mezcla entre cine documental y cine experimental.

Al hablar de Jean Vigo entramos de lleno en el terreno del subjetivismo...

Jean Vigo tiene, de hecho, una expresión interesante que es el “*point de veu*” documental que dice: “Yo soy el documentalista y tengo un enfoque, pero documentado, porque mi enfoque es sobre el mundo”.

Lo que ocurre es que con el sonoro se separa; el documental va por su lado y la vanguardia desaparece hasta los años 40. Y luego continúan por separado durante la época *underground* de los 40/50, durante el *direct cinema*, el *cinéma vérité* y el documental estructural de los años 70. El documental sigue un camino mientras que el experimental trabaja con parámetros abstractos. El documental no da importancia al formalismo de la imagen sino que está más preocupado por salir a la calle y explicar algo. Pero llega un momento en el que se vuelven a juntar.

Con el cine de metraje encontrado...

Personalmente, estuve trabajando con el cine de apropiación y noté que no sabía si estaba viendo cine documental o experimental y, de hecho, era justamente una mezcla. En el 91 sale el primer libro sobre *found footage* y, a partir de entonces, el cine experimental se empieza a entender como cine histórico y el cine documental como que experimenta formalmente. Y eso se puede llamar film ensayo o cine de no ficción. Es la expansión del documental. Pero siempre pensando en una cosa que ya existió en los 20.

¿Te refieres también a Flaherty?

No era el caso de Flaherty. Pero si tú piensas dónde se veían las películas de Flaherty o qué público tenía las películas de Flaherty, era el mismo público que tenía las películas de Vertov o de Vigo. Es que parece que Flaherty era el papá del documental y que los vanguardistas estaban ahí revueltos con Buñuel y Dalí, y no era así. El público era el mismo, era el cine alternativo de la no ficción. Era ficción narrativa, comercial, industrial y, luego, todo lo demás, da igual que fuera *El perro andaluz* o Flaherty, que se veía tanto en los *cineclubs* como en la sociedad de estudiantes de Madrid o el cineclub español en París, por poner algún ejemplo.

Pero ojo con que Flaherty no era experimental. Si ahora ves una película de Harun Farocki, que es un ensayista alemán, o una película de Frederick Wiseman, del cine directo, el sitio donde la vas a ver, al igual que el público, va a ser el mismo.

¿Qué es entonces un documental?

Una definición muy tonta sería que un documental es aquello que se pone donde la gente va a ver documentales. Si hablamos de lo que se pone en la tele, eso es reportaje. Pero hablando de documental cinematográfico lo encontramos donde lo vamos a ver.

Se le denomina también para distinguirlo documental de creación o creativo...

Me parece una cursilada (creo que ese nombre se lo puso Patricio Guzmán). En el Documenta Madrid, que estoy en el comité de selección, hay dos categorías con dos jurados y dos premios: una se llama reportaje y la otra se llama documental de creación. Y creo que es una tontería añadirle algo al documental.

¿Como han proliferado las películas documentales en primera persona?

He programado alguna película en la sección de metraje encontrado del Festival Punto de Vista en primera persona, *Sink or Swim*, de Su Friedrich, de los 80, precisamente. Pero ten en cuenta que en los años 80 no existían documentales en primera persona. Ahora sí, porque sale Michael Moore con la gorra y dice “me cago en Bush”. O cuando Jonas Mekas, en los años 70, que era pura vanguardia americana, hizo una película preciosa, *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, que es como si estuviera mirando con nosotros sus primeras películas Súper 8 del año 48 mientras nos explica la situación de un lituano emigrando a América (la de él mismo). ¿Eso en el año 71 dónde lo metes? Es lo que llamaríamos ahora diario filmado. Pero en esa época es como si fuera Andy Warhol.

En los 90 es como que si el documental se hubiera abierto a la primera persona, a lo subjetivo. Con lo que ahora no estoy tan seguro de que Jonas Mekas no haya sido uno de los precursores de la no ficción. Y luego Su Friedrich...

¿Y existe alguna problemática con la ficción?

Estoy un poquito harto de discutir con aquellos que dicen que el documental se acerca a la ficción y que por eso es interesante. Lo que ocurre es que la ficción está agotada y empieza a copiar cada vez más al documental. Pero es la ficción la que tiene envidia del documental y no al revés. La ficción está harta de sus montajes picados, de sus efectos especiales y busca una ficción planteada como

un documental. Tipo las películas de Albert Serra, una especie de documento de su propio rodaje. Mientras tanto, lo que está ocurriendo, sin que los de la ficción se hayan enterado, es que el documental está acercándose a lo experimental. Pero no ahora, sino desde hace ya 20 años.

Hay ficciones documentales, lo que yo no veo es que haya ningún documental que se haga ficción. Lo único, que es algo anecdótico, es el llamado falso documental. Son mentiras que ni siquiera son documentales, son ficciones. Es, por lo tanto, una vez más, una ficción que imita a un documental.

El documental cuando se ha extendido ha recuperado la línea de los años 20 de Vertov, Vigo y lo ha convertido en Mekas, Friedich o Farocki. Es la definición del ensayo: cine factual con cine experimental.

¿Y cómo afecta la digitalización en todo esto?

Cuando tienes que alquilar la cámara a *Cámara Rent* o contar con un equipo sindical de iluminación, son un tipo de acciones que te obligan a hacer un tipo de cine. Cuando la cámara la tienes en una mochila, en tu casa y haces lo que te da la gana con ella, no tienes ninguna obligación y haces cosa mucho más en primera persona, pero por narices claro.

Con esa posibilidad actual de tal acceso, lo normal es que hagas un ensayo, un diario, un documental de “urgencia”... En cualquier caso sería un punto de vista personal, no un reportero del *Informe Semanal*.

En los 60 empieza una revolución tecnológica que es la de grabar el sonido sincrónico con la imagen. Y eso produce nada menos que el *vérité* y el cine directo, que sigue hoy en día. El digital hace que todo el mundo pueda hacer cine, por lo que nos apartamos de lo profesional y volvemos a la fase mítica de las vanguardias. Las vanguardias dadaístas, surrealistas, etc., eran contra la profesionalización del artista.

Cuando Marcel Duchamp va al museo y plantifica un orinal masculino y lo firma como *Fuente*, lo que está diciendo es que cualquiera puede hacer arte. Es decir, que el arte no es cuestión de los críticos, académicos y artistas. Lo mismo

pasaba con el Neo-dadá, el Pop-up de Andy Warhol, en donde todo valía, etc. Pues con lo digital todos tenemos acceso directo a hacer algo con la realidad.

Y ahora sí que sí, porque incluso con las películas de Wiseman de 16mm, que era más barato que el del cine industrial, había todavía un escalafón entre lo *amateur* y lo profesional. El cine *amateur* de los años 60 se hacía en Súper 8, no se hacía en 16mm. La gran diferencia es que ahora todos podemos hacer eso: tú, yo y un inmigrante. Ahora puedes dejarle una cámara digital a un inmigrante paquistaní para que grabe sus experiencias; antes era impensable que vieras algo así con una cámara de 16mm.

¿Y qué ventajas y desventajas ves en todo ello?

Todo esto tiene el lado bueno y el lado malo. El lado bueno es que todos pueden hacer cine: los artistas pobres pueden seguir haciendo cine (la otra forma de hacer cine barato es el *found footage*). Cineastas experimentales perdieron el sistema de subvenciones y patronazgo que les permitía hacer cine experimental en los años 60/70. Se les cortó el grifo y se dedicaron a la docencia o investigación. Y de repente, llegan los nuevos equipos y vuelven a hacer cine.

Entonces todo el mundo puede hacer cine, incluso los artistas pueden hacerlo en plan barato. Eso es lo bueno. Hay una expansión de formas brutal, porque si hacemos una película para Hollywood hay unas reglas, pero si la hago para mí mismo, hago lo que quiero. La parte buena, entonces, es que hay libertad de formatos y de expresión. La parte mala quizás es que te pueden hacer una plano secuencia de 10 minutos del patio de tu vecina y no puedes decir que está mal.

Luego todo esto lo cuelgas en *Youtube* y ni siquiera dependes de la distribución.

¿Y eso constituye algún peligro para el cine documental?

El peligro es que, ahora mismo, ¿quién es el guapo que hace de comisario estético de todo eso? Es decir, para saber cuál era el documental bueno que

había que programar en 1985 pues te tenías que ver 50 pelis. En cambio, para saber cuál es la pieza estupenda que ha hecho un vídeo-artista en Barcelona, te tienes que ver 50.000. Entonces, como programador, es muy complicado.

Entonces, ¿todo vale?

Claro, todo eso se puede hacer. Pero es que esa era la utopía de las vanguardias. Apollinaire, poeta y ensayista célebre de principios del siglo XX, tiene una frase maravillosa que toman los dadaístas que dice que “en el futuro todos serán poetas”. Significaba sacar el arte de los museos y de los académicos y llevarlo a la calle.

Alexander Astruc, francés que escribió un artículo muy famoso en el año 48 sobre la *Cámara-Stylo* o cámara bolígrafo, sueña con el momento en el que la gente pueda escribir con una cámara igual que lo hace con un bolígrafo. Pero eso en ese año todavía no se podía. En el 96, Chris Marker, 80 años después de Apollinaire, 50 años después de Astruc, comenta que, por fin, la vieja profecía hoy es posible. Hoy todos podemos hacer cine.

Entrevista con MICHAEL CHANAN (27/10/2009)

Which are the main factors that contribute to the development and evolution of this new wave of documentary films?

Well, I guess one has to start by saying that it's the technology. The danger of saying that is giving the impression that this is determined by the technology, which I don't believe, obviously. Well, not "obviously"... I don't believe it. I think what the technology does, so digital cameras (this camera sitting by itself over there filming us at the moment) is that it makes possible a very low-budget, very intimate form of filming, and of editing and of dissemination.

But when you look at who's interested in this new documentary, where it's shown, festivals and so on it becomes clear that there's a hunger for this kind of film work which is not satisfied either by commercial distributors or by television. So television documentary follows certain generic formulae which don't work for so many people any more, for all sorts of reasons, and some of them, some of those generic effects, they're not even films, they're illustrated radio programmes.

And there have been some surveys which seem to reveal that people who go and see documentary in the cinema, that is to say at festivals, in art-houses and so on, are people who watch much less than average television, and they go for subject matter, not for star names except, of course, for those few documentaries which do get into commercial distribution. Michael Moore gets it, occasionally things like *Fog of War*, natural history documentaries, those things do get into commercial distribution, but that is not representative particularly of the huge range of work that is being done now.

So it's not only a great development in the number of productions but also in new aesthetics and trends of documentary film...

Yes, it's obviously had a huge impact on various levels. The point is without a fairly cheap, easy means of production, you wouldn't have this huge submerged sector of production. It depends where you're looking from, but you wouldn't have the Cine Indígena movement in Latin America or the Cine Picatero in Argentina. You wouldn't have the enormous amount of production that's funded by NGO's around the world, and as soon as you take those examples you see that documentary in that sense is a very democratic force, but democratic outside the official domains of the public sphere.

It begins to form a parallel public sphere, and this is what the Internet serves to do. So what I'm saying is that there is an interplay between the whole new digital technology and the desire and hunger for that to be used in a certain way, which is beyond the pale as far as the commercial operators are concerned and as far as television is concerned. We get all sorts of examples on television, because television is kleptomaniac and will use whatever forms, techniques and so forth that are emerging and adapt them to its own requirements.

Do you think the new digital devices provide a better (or simpler) approach to reality?

One answer would be "Yes", and the other would be "Yes, but be careful". The answer "Yes" it's like the tortoise and the hare because reality is something that you can try and get closer and closer to, but you will never actually reach with the camera, for all sorts of reasons.

Fernando Birri already talked about that, at the beginnings of the new Latin American documentary, when he said that documentary is a process of

“aproximaciones a la realidad”, a getting closer to reality, or “a reality”. In a way I prefer to say “a reality”. If you say “reality”, that supposes that there is something there which is “the” reality, and I’m not sure about that... I mean, epistemologically I’m sure about that, epistemologically you are sitting there in front of me... I overheard somebody on a mobile phone on the underground the other day saying to his interlocutor “I’m sort of on the train”, and I wanted to say to him, “What do you mean you’re “sort of” on the train? Are you not sitting next to me?”

So yes, reality is there, but the moment there’s a lens between reality and your vision of it, you can’t, I think, talk about “the” reality any more, you have to talk about “a” reality, which is to say, that particular reality which you are seeing and constructing at that moment. So I want to emphasize, this is not a relativist position I’m putting forward about reality, it’s a position which says that the version of reality that you put on the screen is shaped by the way you put it there.

In that context, if you talk about digital cameras, first of all, this is obviously much easier and much more intimate because you can do this piece of filming without having a crew, without having lights and without even putting your eye to the camera. So you get a much more intimate relationship with the people that you’re filming. What happens then when the camera is wielded by somebody who is, in the academic phrase, a participant observer, in other words, people who are using the camera to speak in the first person, of a social group that they are part of (so it might even become a first person plural). Then, is this a kind of even greater penetration of reality? I don’t like that way of putting it. You don’t penetrate reality in that sort of way, but it is a perspective that the external viewer doesn’t have a chance of witnessing, except in this way.

With the possibilities of digital cameras and “manipulating” images and sounds in the editing rooms, do you think that new dangers arise for the traditional values of documentary in terms of “objectivity”?

There's two or three terms there. We'll come back to manipulation in a second, but the word “dangers” and the phrase “to the traditional forms of documentary”... “The traditional forms of documentary” can look after themselves. Let's not suppose that they're holy and sacred forms that have to be observed. So the dangers are not to the traditional forms of documentary, because we're not interested in that, the danger is something completely else.

One of the dangers might be precisely the idea that you can manipulate further, but I don't like the word manipulation because manipulation implies a kind of instrumental intervention. It implies that you're being a magician in some way, that is to say you're performing this trick but hiding from the viewer how it's done, from the spectator, from the audience, how it's done, so you're taking them in, in some way.

I don't accept that notion because there is no art without doing something with the material, with your raw material. So all film-making is a form of manipulation in that sense, which is in a sense quite neutral. So the danger, if there is a danger, is not in more manipulation or less manipulation, it must be something else.

I think the dangers would depend on, for example, the genre that you're talking about. First person documentary, in certain hands, becomes very narcissistic. Are we to call that “dangerous”? Or can narcissism also be creative and imaginative? If you compare Michael Moore and Agnès Varda, they're both narcissistic, but Agnès Varda's narcissism is actually self-deprecating. Derrida, in the film *Derrida*, touches on the subject of narcissism, and he's very self-

deprecating about it but he was clearly very narcissistic. Is Michael Moore self-deprecating about his narcissism? No, don't think so. Does that mean that he represents a kind of danger? No, I don't think so.

Is there any contract or “agreement” between the filmmaker and the audience when the film is signed or categorized as a documentary?

Yes, I think that introducing this idea of the contract is very useful, as long as you add a rider. There's a contract between the film-maker and the subject, there's a contract between the film-maker and the audience, but they take different forms, and partly they're unwritten. I say partly, because in this encounter that we're having now, the contract is unwritten. But if I go out and film professionally I'm supposed to get a written contract from my subject, in which they sign away their rights.

But there's an unwritten part of the contract as well. In the case of a conversation on film, an interview, part of the unwritten contract might be about that. Actually, there's a kind of game going on, and that game is a bit like chess, except that it's a very strange game because you can change the rules while you're going along. Suppose that I start asking you questions, instead of you asking me questions, then in the middle I've suddenly changed the rules.

The contract between the filmmaker and the audience, insofar as it's formal, it's the ticket you buy at the box office. It's the right of the person to enter and view the film, or the receipt for the DVD, which means it doesn't exist if it's on television, or on the Internet unless you have to pay for it on the Internet. So most of it is completely unwritten, and part of that unwritten contract is the promise that what you're looking at is in one way or another real.

One of the nicest ways of describing that is Dai Vaughan in his book *For Documentary*, when he says “(...) What is the guarantee that what you’re seeing existed in front of the camera at some point?” Of course this is also upset by digitalization and the ease with which you can fabricate things while apparently still leaving them real. But there are limits, and the limits are, for example, the comment of the Hollywood digital animator when asked to comment on one of those first tapes of Osama Bin Laden holding a meeting which went round on television and he’s asked “could this be faked?” Because that was one of the things that was being questioned in the press, and his reply was along the lines of “look, we can make Harry Potter fly on a broom and we can have spaceships exploding in space, but this, a bad image, out of focus, with poor sound, we couldn’t possible fake that.” But how do you know?

It must be, to his eye, but also to anybody else’s eye, that there is a texture, a quality, an arraignment of elements within the image they’re watching, which communicate a certain conviction. So when television news gets hold of videos of the Sri Lanka’s army apparently having just massacred some Tamil Tigers or footage that was on the other night of the latest bombs in Bagdad, this is not official news footage, this is taken by somebody who was there as a witness with a camera, who were they? If they’re activist, political activists, they’re anonymous, probably. And so the television says “we cannot vouch for the authenticity of this footage” because they have to say that, but does anybody doubt that it is authentic? So there’s something in the image that carries that conviction at the limits. The problem is that it isn’t always obvious where the limits are.

In that sense, the documentary filmmaker has an ethical responsibility...

The reason I’m pausing in answering a question about the ethics of the documentary filmmaker is that again there’s more than one answer. And one

answer is that it's not about ethics, it's about politics. This is the answer that for example Fred Jamieson would give. But I think you have to gloss that.

I do think it's about politics, but I would say that the ethical position that the filmmaker takes up has to be understood in terms of his or her politics, or the politics of the medium or a political construct around it but that doesn't mean to say that on the individual level you can't talk about ethics.

And this is something that I'm puzzling about and trying to think out and understand because I think that I, for a long long time, could never really accept liberal arguments about ethics. Precisely because it seemed to me that what they were hiding were political issues. So I would say that the idea that the documentary filmmaker, on that written contract that the interviewee signs, the release form, they sign away all their rights. Is that ethical?

Actually there might be two answers, again. At least. Because some people would say, "look, the filmmaker, the researcher, is enlisting their freedom of speech or their academic freedom and should not limit their right to do that by giving the subject or the contributor or the interviewee any right to constrain what they're going to say". And then, there's virtually the opposite point of view, which is everything in favour of the subject, of the contributor, of the speaker. Put it like that and you've got a clash with no mediation between them.

As a filmmaker, as a documentarist, I have an ethical responsibility to the people I'm filming. First of all, it's not ethical if I don't treat people with respect, with a couple of exceptions, politicians and criminals, because they're trying to use me, or trying to evade responsibility, and my task is to expose that, but everybody else you must treat with respect.

And that's on the personal level, but also not distort their representation. Condense it, and so on and so forth, and obviously we have a kind of bias to people who can do what I'm not doing now, which is be succinct in their response, 'cause I'm just rabbiting on... why am I rabbiting on? Because to me there's a very uncertain area here because anything beyond the question of personal interaction does seem to me to be more and more a question of politics. A question of political judgement, a question of the politics of documentary.

Let me tell you a little story, which kind of illustrates exactly where the tensions are. There we were in 1978 filming a big anti-fascist demonstration in the south of London. We were a two-person crew, we were not working for television, but we looked like we were a television crew because of the equipment we were using and the way we were moving around and so forth. And, at one point, we're filming a guy who's lying on the floor with blood pouring out of his head, because he'd just been smashed by some police batons, and we're standing there filming his and one of the people who's there attending him stands up and says "who gave you the right to film him?" What's the situation? First of all, legally this is something going on in public in a public space, we're not filming a criminal, of course we've got the right to film. But on another level, "Hey, you guys, we're really on your side, so don't object"... Not we're "really" on your side – we *are* on your side – we're not television, we're making a film for the anti-fascist movement, so don't object. And the third point of view is "forget about it, don't answer, don't attempt to answer, there's no point, don't intervene in the reality that's in front of you". Which of those is the ethical position? All three are part of the situation. We finished the shot and moved on to the next shot. There's no double question there.

Talking about politics, do you think digitalization process contributes to democratization of public opinion?

Absolutely, but if we talk about digital and the Internet in terms of democratization then I think we have to understand that we're talking about something very different from what is meant by democracy in the mouths of the political class and the media. Because democracy in official terms is a chimera, it doesn't exist, it never has and never will, but it's actually getting less democratic, it depends where you are.

It's a good democratic result that Obama got elected in the United States. It's a bad democratic result that the BNP got elected to Europe in the last European elections. What's even worse, of course, is the conduct of an international geopolitics based on the idea that we, the democratic nations, bring democracy to you, the failed State, because, as we have just seen in Afghanistan, that's not what's happening. That is completely and totally and utterly false. But the use of digital technology to give the lie to the official version of things is of course highly democratic but it implies a different kind of democracy.

But some countries are using censorship, controlling not only contents but dissemination, and technological tools play a big part in all that...

No, not in some countries, I believe that that's the situation in China because censorship in China applies either to work that's produced for the cinema or for television so if you shoot an independent video they don't have the structures to control that. The result in Chinese documentary, the little I've been able to see and the conversations that I've had about it and so on give me to understand that this doesn't mean that you've got an explicitly anti-state anti-party dissident documentary in that fully-fledged sense.

I'm thinking now of the film that I saw on the redevelopment of Shanghai for example, what the filmmaker is giving a very personal perspective on the event. This is a guy who is actually filming his grandmother who is one of the last residents in one of these little houses in a district that they're trying to pull down to redevelop, and it's where he grew up, but he adds just at one or two moments comments on screen which kind of push right to the limits of what can be said publicly and still sell the film to television.

I think one of the most interesting things about these Chinese documentaries is their intensely observational quality, but combined often, or sometimes – I can't say often, I haven't seen enough – but combined sometimes with very advanced digital image manipulation techniques. I've seen a short, for example, that was funded by an NGO and post-production was done in France. But that I think is a general rule that you find worldwide: lots of short documentaries being made within this parallel sphere are actually being funded by NGOs or perhaps they come from university research projects.

What do you think are the reasons that the new documentary tends towards the first person? We can see some examples of autobiographical, film diary, etc.

This is something we're all trying to work out, still...First person documentary is not necessarily autobiographical. I think it was a psychoanalyst who commented on the fact that although they're completely different mediums and completely different practices, there is a certain similarity between the psychoanalyst and the psychoanalyzand and the documentary maker and his or her subject. First of all, each needs the other. Second, the relationship is not symmetrical. Or rather, second, they both involve a form of transference. And third, there is a sense in which the psychoanalyst still has power and there's certainly a

sense in which the filmmaker has power over their subject, although that power is not necessarily the filmmaker so much as, apparently, the camera itself.

If the camera itself has power it's because it's seen as representing something within the social formation. But it's quiet clear that the filmmaker projects onto their subject, and the subject enjoys the narcissism that goes with having that attention paid to you, and there's a certain kind of streak of exhibitionism.

What would be the ways of elaborating this? One would be to ask why is it that certain people don't like to be filmed, or sometimes even photographed. Frankly, I don't like it. That would be one way to ask that question. Anyway, pose all those questions and then say what happens when the filmmaker is his or her own subject? What happens to that relationship? One of the reasons why this situation has arisen is a mounting distrust in certain quarters that the documentary is as truly objective as it is claimed to be or as it claims itself to be.

One line of attack says this isn't an objective reality, this is a fiction, just like any other. Which I don't believe it. And I don't believe it because the status of the documentary image as a pro-filmic image is different from the status of fiction as a pro-filmic image. It has to do with what lies outside the frame. So I don't believe that it's all fiction. But the accusation that it isn't as objective as it pretends to be doesn't quite hit the nail on the head because what you have to say is that what is really under suspicion is that what is represented, is ideologically constructed, and people withdraw their trust because they see or even just sense this ideological construction.

One response from the filmmaker is to say - Frederick Wiseman's made this response – "No I'm not objective, I'm subjective. It's my point of view." But then I

want to add a rider, and that is that what appears on the screen: is the objective representation of the filmmaker's subjectivity.

What are the most important technological changes that have conditioned documentary forms?

If you run down briefly, first of all, the coming of sound, but not because it solved anything, on the contrary, it presented documentaries with a problem. Because the arrival of sound was designed for the studio, not for location, not for synch recording on location, and that's a whole subject area which is not very well investigated, and needs to be.

The second thing is the continuing use of the hand-held 16mm camera. 16 mm originally introduced as an amateur format, but becoming professionalized by war reporters in the Second World War, and then by television. Because television didn't need 35 mm to start with, the resolution of the television image wasn't good enough.

Then, the introduction of synch-sound filming at the end of the 50s which leads to *cinéma-vérité* and direct cinema. In a way, I think that the process of digitalization has just been the continuation of something that began at that moment at the beginning of the 60s. It was already possible at the beginning of the 60s for one person to film all by themselves.

There used to be a reporter team on a BBC news magazine programme in the 1960s – the programme was called *Tonight*, the reporter team were Trevor Philpott and Slim Hewitt. Trevor Philpott was the reporter in front of the camera, Slim Hewitt filmed with a 16mm motorized Bolex connected to a tape recorder slung on his shoulder. So what you're doing now with this camera here is merely the very considerable improvement in ease of use, in lowering of cost because it's

mass-produced, all of those things, of a trend, a tendency, a possibility that first appeared on the scene 50 years ago.

What digitalization adds, and is arguably completely new, is not the instruments of production, but the instruments of post-production, the editing. So that now married to the very high quality that you get from digital video, not only can you film all by yourself if you want to, not so much to be advised always, but you can edit all by yourself and you can produce the medium of dissemination all by yourself and you can put it up on the Web all by yourself.

Now, I don't want to fetishize all of that, I think you have to understand what it is that it allows. One way of capturing it, is to say that it's the realization of the dream, as it were, of filmmaking as a form of writing, in the words of Astruc with the *Caméra-Stylo*. And for me in particular, what I find is that this sense that what you do is to write the film is what I find in the editing programme on the timeline as you put the film together. Because if you've got either the experience or the *chutzpah* you don't write a script any more. You start editing the film, you view what you've shot and you start selecting things and you think "that can go with that", you don't write it down and then try it out later, you think "that can go with that, let's put it there." And you write the film on the timeline like that. That I think is the essential ingredient that digital video adds to what was already developing at the beginning of the 60s with lightweight equipment.

Don't you agree that there is not much difference between direct cinema or *cinéma vérité* in the 50s-60s and the current affairs reporting nowadays?

That's right. Well, in a way, it's exactly that. Is that the idea of trying to construct a notion of documentary as a kind of pure art form of some kind doesn't work at all and one of the reasons that it doesn't work at all is because there's a

whole range of forms of representation of socio-historical reality. Because there's a whole range of practices which share the same techniques and skills and problematics which are the essay-film, which is the purest form of documentary in some respects, or the observational documentary, the reportage or the newsreel, even.

It's like saying "I think most subjects for documentaries could be turned into a documentary of two minutes or two hours" – it's not the subject, it's the treatment -. It's the form of representation in terms of narrative, or argument, or whatever it is, so there's this nice story that John Simpson, the BBC reporter, tells, when he was criticized for a news report that was a little bit too long, and he replied "Look, I can tell you the whole of the story of the First World War in one and a half minutes, the thing is there just wouldn't be very much detail in there." Just go to the opposite extreme, and put in all the detail you like and you end up with a 16-hour television series. So it's not the subject, it's the treatment.

The skills are increasingly the same. They always were the same. When Grierson tried to define documentary, he tried to exclude everything that he thought of as a lower form – newsreel, the educational documentary, the didactic documentary, and so on and so forth -. He wanted to exclude those because he wanted his filmmakers to think in terms of a kind of artistic construct, in theory, that had social responsibility writ large on it. In practice, he never stopped anyone doing anything in any particular way that they wanted to. The skills are the same. So you can't make those kind of distinctions, it's pointless.

What are the advantages and disadvantages of television in terms of documentary's image?

I think basically what's on television in terms of what people think documentary is, is a complete disaster. You know it's almost impossible to get a

documentary commissioned by television that doesn't have a commentary on it. The notion that you have to tell people what they're watching. And as I said before, the worst instances the whole thing is so completely formulaic that it isn't a film at all, it's an illustrated radio programme, which is part of the practice of news reportage in this country now.

What to report on television news if it's BBC and then turn on the radio and you'll hear the soundtrack from the television report. On the other hand, there are forms of television documentary that are at least efficacious, and they're thought of actually not even necessarily as documentary but maybe as factual programming. The other night there was a report on about the side effects of statins. I'm one of the 7 million people in this country who take statins and that I wanted to see that. I'd learn something that was relevant to me, and I did. If you, as a filmmaker, have a choice, you might sometimes say "I want to this for an utterly conventional current affairs slot because it's going to get an audience of 4 million". And if I did it as an independent documentary, which could be as aesthetically innovative and imaginative as you like, maybe I'll get, I'll be lucky if I get 400,000 – which is a huge number for an independent documentary -, actually, that's not on television. So you might make that choice, because you think it's important to reach as large an audience as possible in that instance. And I've done that as well, and I don't like the results, but that's a political choice.

Is Reality TV having an influence on the forms of cinematic documentary films?

Of course it has an influence, but the influence is one of negation and refusal, so there are a whole lot of documentaries which refuse to go anywhere near that. I am thinking of *Darwin's Nightmare*, or *La Libertad* from Argentina, *Checkpoint*, the Israeli film...

So these are a good influences...

I wonder if it isn't the other way around, that is to say that what television has done, in its kleptomaniac fashion, is to steal from some of the resources of documentary and to fetishize them, and turn them into what we call reality TV, or what some people call reality TV. Because of course it's a complete misnomer because it isn't reality in any shape or form, it's a complete fiction.

What is clear, however, is that it's dependent on the technology. Somebody recently posted on Youtube, and I'm going to put it up somewhere, a video demonstrating how the entire production setup allows for extremely fast editing of the selection of the material, so it can go out on air that night in the space of an hour (reduced to the space of an hour) It's dependent on post-production editing.

What is the role the Internet is playing in all of this, now, when you can express your opinions on Youtube and other platforms?

I think there are at least two points of entry into considering that. One would be from the point of view of the viewer, the user, the person sitting in front of their computer, which obviously changes their relationship to the image on the screen. It's even different from watching the same thing on a television set. And by the way, part of that difference and part of the difference between those individualized forms of consumption and projection is what happens to the sound.

And the first thing that I think you have to say is that Internet dissemination, in whatever form, blows apart all the conventions and rules about the nature of dissemination, distribution and exhibition. In a way there aren't any rules any more. At the same time, the increase in production, because it's coming from small, low-budget and no-budget sources, is absolutely enormous. I'm told that for the

upcoming documentary film festival in Pamplona, where there will be twenty films in competition, the number of submissions they've had is 2,700. And you get the same kind of figures in every case now. And huge growth in the number of film festivals and documentary film festivals, precisely because people do want to see these things on screen, on a big screen in the cinema, with a collective audience, not just by themselves in front of their computer.

Another effect, however, which is particularly due to the form of dissemination of the Internet, has to do with form. Because the work which works best in that way is very short. This is not a bad thing, at all. It includes a huge amount of rubbish, but basically it's not a bad thing at all. On the contrary, it seems to me, and I've just taught a workshop in one week, where people had to make three-minute documentaries, that it's a very difficult task, actually, it's more difficult than you think, or than one might think at first. In the same way that writing a sonnet or a haiku or any short poetic form actually requires a great deal of discipline and condensation of images and all that sort of thing. So I enjoy those very short films a great deal, when they're good. Actually, I sometimes enjoy them when they're bad as well, but that has to do with my own particular form of cinephilia which is directed especially at documentary.

What about documentary films in terms of economic profitability?

There's a one-line answer to that. Don't give up your day job. I mean, part of the democratization of the media that you're talking about is that you don't have to be a professional filmmaker any more. Actually, this thing has gone in two steps because if you go back to the seventies and the eighties, the aspirant to enter the medium as a documentary filmmaker, when somebody is starting out and they don't know the shape of the industry, and they're still at film school or whatever, is that they imagine that they're going to spend their whole lives directing films. When you get out there into the real world, and have to hustle for work, especially as a

freelancer, you discover it doesn't work that way. So in my generation I have any number of friends who spent most of their time as freelance cinematographers or freelance sound recorders or freelance editors, and every now and again they would be able to get a commission to make a film of their own.

So the formal division of labour which existed was something which coagulated and then fell apart and then, two years later, the same people might work together again because they knew each other and that was a good way to work. This is very different from big feature and fiction production. Of course in that field you also get people who repeatedly work together but it's more anonymous and it's huge. You can have hundreds of people whereas documentaries, even well-funded ones are made by a relatively small core crew (ten, a dozen people at the most, perhaps) with others around them providing particular bits of services and so on.

Now that's shifted, there are a lot of people who still work that way, obviously, who are professionals and are earning their living that way, but have to move between different jobs within that division of labour, but to give real meaning to this idea that the digital age has produced a democratization of production is to say that you don't have to be a professional to be able to make good work. So not only don't give up your day job because you're not going to be able to make a living at it, but why should you give up your day job, if as part of that, or alongside it, you can also produce video?

In the same way that any educated person in any contemporary culture can write, and if you can write, you can contribute, in theory, to the public sphere. Or, nowadays, you can write a blog. Millions and millions of blogs, read by very few people. But some of them are read by quite a few people, and political blogging allows a whole parallel form of public political debate, which often gives the lie completely to the way the commercial public media report things, and the media

themselves have a very ambivalent relationship to this new sector because some media professionals enter it as authors themselves, and others are not professional authors in the media but they are contributing. And then there's whole sphere which is not particularly political, or not ostensibly or not primarily political.

If I think of the blogs that I like reading, and read regularly, some of them are political, some of them are intellectual opinion, some of them are personal reflections. The personal reflections – the most interesting ones - are probably the ones which give a quasi-political slant on things. But not even particularly deliberately. One of my favourite blogs is written by a London ambulanceman. So basically it's an account of the daily life of a London ambulance driver. It's often revelatory. It's beautifully written, quite simple, and he's recounting incidents and commenting on them.

It sounds like a documentary...

Oh it is, it's testimonial. And we haven't said of course that one of the essential things about documentary, and especially first person documentary, is its testimonial quality. Then there are other blogs, which are just somebody just puts up pieces of poetry, literary quotations, paintings and so on, and this is more like a kind of living diary, if you like, not a personal one but a kind of scrapbook but a montage. There is even a blog which calls itself *Critical Montages*, with reference to Walther Benjamin. I sometimes think that if Adorno and Benjamin were alive today they would be blogging, instead of publishing books that consist of lots of very short commentaries.

The fact that you don't have to be professional to make documentaries, so the number of documentaries has increased a lot in the last years, is the reason for the apparition or increase in documentary Festivals?

I think there's a difference. I've been to four documentary film festivals in the last year, some of them specialized. My impression is that what you see in the festivals is produced by professional filmmakers, but with that rider that it doesn't mean to say that all they're doing is directing their own films. They are people who are filmmakers and who have the opportunity to make their own films as an author from time to time.

But probably you have only seen a previous selection by a jury...

But I think the point is that the policy of film festivals on the whole is not to try to gather and duplicate the kind of stuff that you might find on Youtube, which is the personal stuff. I don't get the impression that I'm seeing in the festivals the kind of campaigning videos that might be produced and put up on the Internet either. But there are huge overlaps between all these areas, because it might be the same people but working in a slightly different way. But I think there is stuff which appears in one part of the arena rather than another.

What do you think Festivals are contributing to the documentary genre? Because it's not only the screenings, but also different activities...

Absolutely right. They are nodes of social encounter on an international level. One of the most interesting parts for me of going to these film festivals is not just seeing films that I wouldn't be able to see in any other way, but meeting people. And it's essential that those people are from other countries, and are coming from places which I don't get to. And you feel part of an international

community. In some ways I personally feel more part of an international community than part of a documentary community here at home.

But at any rate I've jokingly said that I became a documentary filmmaker because it enabled me to travel without having to pay for it out of my own pocket. For me, that international projection has always been tremendously succouring. Because it means that although I might have been working, in the case of a particular film, on a local level, or in a particular arena, that I'm doing that feeling that I'm part of and drawing on and relating to what is effectively a global culture already, and has been for a long time. So I think, from the point of view of the filmmaker but also anyone involved in production, exhibition and criticism, that physical coming together and social intercourse at a film festival is very important.

There could be a contradiction here - if there is an award-winning documentary at a Film Festival is this a guarantee to being distributed on television or in the cinema?

No. Clearly not.

But they receive prize money...

Part of the attraction of most film festivals is that they award prizes with money attached so it's a good thing. But if I take the "Corto Circuito" festival in Santiago de Compostela that I just came back from, there were two buyers there, one from French television and an independent Irish distributor, and I think that by the end of the festival they had each decided to buy two or three films. But just two or three. And not actually necessarily the prize-winners. I'm never quite sure what it is that their judgement is based on but that's not to impugn their judgement, some of them are very good at picking out the films they know audiences will respond to.

So festivals, even very small festivals like that, are places which buyers go to in order to see and get their work, and in a very small festival like that there isn't really very much competition between them because there are very few of them there. Which is very interesting because it suggests that actually if you're an independent filmmaker trying to get somewhere with your film, and you're tempted to put everything into trying to get it into a very big film festival, actually maybe it's the wrong strategy and maybe you would be better by going to a very small one.

Why is it so difficult to define documentary, and what is the essence of documentary?

This is an issue of philosophical aesthetics. I don't think it's just documentary which is difficult to define. I think that aesthetic categories are inherently open and ambiguous. And this applies whether genres, for example, are made up of dominant characteristics, but there's no specific characteristic which is both essential and sufficient. So this is not a question of television documentary versus Internet documentary or something like that because this is a philosophical issue. So my position is that philosophically speaking I'm against idealist definitions, I'm against essentialist definitions.

I think that the most satisfactory account of what we're talking about is Wittgenstein talking about the nature of family relations. Documentary is a family of different styles and types of production. The thing about family relations is that members of a family share out between them certain features which are common to the family but you may have two grandchildren who both look in some respect like their common grandfather, but one of them has their grandfather's eyes and the other has their grandfather's nose so the two of them don't look like each other at all but they both have a relationship to their grandfather. Now in the case of families this is genetic. In the case of artistic forms there's no genetic connection but the connection is the way that artistic and aesthetic paradigms work. When I

say paradigms I'm thinking and I draw the term, and I draw this whole construction from the work of Thomas Kuhn on scientific revolutions where for him the paradigm is the theory within which a scientist in a particular discipline is operating.

But there's a difference: The difference is that in science you have to be following that theoretical paradigm in order for your work to count as belonging to that science. But in the case of art, the paradigm is not obligatory, it is suggestive. Nonetheless, if you take another theoretical paradigm, if you follow Bakhtin's idea of genre and artistic utterance as a dialogical form, every artistic utterance is in dialogue with another artistic utterance although that includes the paradigmatic version of what you're trying to do. That might mean that for somebody who wants to make an observational documentary, that the paradigm might be, let's say, *Don't look back*, or it might be *Wiseman*. But you're doing this twenty or thirty years later and what happens? Back in the 1960s nobody ever addressed the camera spontaneously, whereas if you go out and film now, for some reason or other our cultural configurations have changed and people might, even if you don't intervene in the slightest, people might well address the camera spontaneously.

The Israeli film *Checkpoint* is for me a paradigm of that because he's standing there filming these scenes and people spontaneously turn to the camera and talk. They want to be represented in that. So the paradigm that you start off with is one thing and what you end up with is something else but you can still see the relationship. I think paradigms can be shared, and genres can be shared and mixed and violated and so it's one big happy family. Or unhappy family, as the case may be.

There's a writer Patricia Semple who has a lovely image that documentary is "a very large frayed umbrella with a lot of different people sheltering underneath it".

Are you happy with the term “documentary”? Because we are using different names like non-fiction, *cinéma du réel*...

No, I suppose that in most cases I would suppose that the word documentary sticks because one, it seems to cover this general reference to something real out there, but secondly, if you think about it, very rarely do negative terminologies work. So non-fiction is a non-starter. Basically. One of the very few negative terms which doesn't seem to have a positive equivalent form and was therefore used in a political context for a long, long time: “anti-imperialism”.

But the point is, what happened? Grierson, by accident, launched this word documentary and it's a wholesome word, and it's a positive word. So it gets taken up. Why should we change it? It's arbitrary, in one sense. But this is also the nature of language.

What about post-documentary or post-cinema?

That's a red herring. When I'm feeling mischievous I'll talk about post-late-capitalism. What comes after post-modernism?

Entrevista con KERRY MCLEOD (22/11/2009)

What are the factors that have influenced the evolution of the new wave of documentary films?

The single biggest thing of course has been video and then digital video. The cameras are smaller, lighter, more accessible, more people can get their hands on them. Before I started working in Mosaic, the company had been going for a long time and it made its reputation giving Hi8 cameras to filmmakers to go and make films in places where filmmakers had never been, and where you couldn't take heavy equipment. And I think it's increased the number of voices that have got access to the equipment to tell their stories. So it's increased the number of filmmakers.

And the big thing that we see in the UK is that because the equipment is lighter, smaller and cheaper it's also decreased the budgets. So more filmmakers are working alone or with maybe a single assistant. Unless it's a big shoot or a big HD documentary, filmmakers are working on their own, shooting, doing sound, and now they're producing themselves...

So do you think the trend of documentary is now towards the subjective and the individual?

Yes, that's a massive area and I think there's a big taste for it but there's also a lot of films being made that probably aren't that good because people are using film as therapy, working through their problems by making a film about it but I don't think that always works. There's also this "Predator" concept that you're also editing your own film as well. I think it can be dangerous because I've always thought of a film as being a collaborative process and you're getting more and

more people who are making the film completely on their own, without any third voice, or second voice even, that helps give the film some feedback and direction.

I run an event in London called “10x10”. I set it up with a friend of mine who lived in LA for ten years. It’s an American format and she used to go to it a lot, and obviously the independent filmmaking theme is really strong in America, people are much more used to just getting a camera and making a film, and finding bits of money along the way to help them make it, whereas in the UK, we’re much more used to having an idea, pitching it to a broadcaster and getting the money. So the independent scene is still really new, it’s still very young. We’ve been running this event since 2007 so just over two and a half years and there’s a massive appetite; the events are always completely full. There are four slots and they can show up to ten minutes and get ten minutes of feedback, but the films that they show... It’s the same mistakes that people are making every time, and nearly always what they’re missing is the external point of view, the other voice that comes in and says: “That scene that you really love, that you think helps your film, it doesn’t really work, and it needs to come out” or “This film that you’re making about your Mum, she’s not really that interesting, on her own”, and people are lacking that. So I think that there’s a new set problems that comes from it being so easy to make a film now.

In Mosaic films you’re trying to produce “high quality” documentaries, what exactly does this mean? What are the requisites of a “high quality” documentary?

Mosaic was built on giving opportunities to filmmakers in the country where we were making films so we did a big series of films in Russia, and whereas before it was always British filmmakers going in and making films about Russia, this was Russian filmmakers that were making films about Russia that were then broadcast

on British television. And the only way of convincing a commissioner of giving us the money to make that film was by promising a certain level of quality.

So through a link with DFG as well, and having the training department, what we pride ourselves on. Anyone can make a documentary now but not everyone can make a good documentary or a high quality documentary and that's technically in terms of knowing how to use a camera or more importantly knowing how to get good sound because so many people have got these little cameras but they don't record good sound.

So quality is a technical question, or is the language important, that is to say, the narrative?

It's both. The deal that Colin, who set up Mosaic films, made with the commissioners was that he would oversee the films in the edit to make sure that they were a high enough quality for television. So it's both, it's having the technical quality so filmmakers who know what they're doing with their equipment, but also the storytelling ability and creating a narrative. That's the other mistake that comes up again and again in 10x10.

So that's what the commissioners are looking for before they commission the film?

Before the film even starts, yes. Especially now, increasingly now, funders and commissioners want to know, before you start filming, what the story's going to be, or at least have a sense of what it might be. People are much less willing to take risks in business. But, on the other hand, you've got filmmakers who've got more freedom because it's much cheaper and easier to make films to just head off and, without necessarily having any funding, follow a story and see where it goes, see what develops.

I saw a film this morning, a short film by someone I know and she pitched at quite a well known short film scheme in the UK called *Bridging the Gap*, and she got through to the final round of pitching and she didn't get the money because the people on the panel couldn't see the story, they didn't think there was going to be a story there. So she gave up and then she thought: "Well, I've booked the time off work, I might as well go and film it anyway", so she did. She got a camera and she went and filmed it. And actually what she captured was a very simple but very moving story, and now it's showing at IDFA and it's showing at Sheffield Doc/Fest as well.

I think what I'm trying to say here is that along with the fact that it's easier now to make films, I think things have changed in terms of what people in the industry are looking for. But then also what's possible outside of the industry. So you've got a kind of tension at the moment between the two, and I don't know what way it's going to go in the next few years, but my guess is that it's going to go much more towards the independent filmmaker.

Can we speak about economic profitability when talking about documentary these days?

I think it depends. From a UK perspective, you've got very successful films like *Man on Wire*, and they're successful because it's almost like watching a fiction film, the structure, the production values, the story and the strength of the character, and it plays out like a feature. And then, on the other side of that, you've got films like *The Age of Stupid*, which are doing well in terms of getting audiences, but they're not making money. *Man on Wire* made money, but it also had a big budget, in documentary terms. I think it was something like 1.5 million. Which is a lot of money.

Do you think that an award in a festival is a guarantee for a documentary to be shown on TV?

I think a lot of films that win awards at the bigger festivals, I think it helps them to get distribution but then most of them have most of their distribution in place already. For instance, the film *Afghan Star* by Havana Marking, that won the audience award and directing prize at Sundance, it's an interesting film. She followed the first kind of "Pop Idol" type series in Afghanistan after the elections in 2005, and she already had UK distribution in place when she went to Sundance because they funded the film. And I think she had other European broadcasters on board as well. But having said that, as a result of doing so well at Sundance she got HBO and some other broadcaster in the United States to give her a distribution deal. So yes, it does help, but it's got to be at one of the main festivals. It's got to be at IDFA or Sundance or Hot Docs, really.

Talking about Festivals, there are more and more international Festivals emerging around the world. What are they contributing to documentary film?

I think everything is becoming more international now, and that's certainly true of documentaries, most films that you make you'll have funding from more than one country. Or more than one platform. So you're looking at theatrical distribution, broadcasting rights, DVD, and that's all quite new for documentary. And I think that the festivals provide the infrastructure for that. That's where people go and they meet people. You come to IDFA and you meet producers from all over Europe and from North America, in a way that you couldn't do business, not on a filmmaker's budget at least. You couldn't go flying to all these places. They're really important as central hubs for getting that kind of business done.

Do you think the advent of digitization creates more dangers for the values of documentary films, given that some films are created digitally from start to finish, such as animated documentaries or documentary games?

I've never thought of it in that way before. I've never thought of it in terms of digital being a danger to objectivity, that's quite interesting. What do you think are the dangers?

Well, when you call something a documentary it's like saying to the audience that what they will see is based on reality. However in an animated documentary, what you show is clearly not real...

I don't really see the difference. The animated documentaries that we've made are based on interviews that are cut together with animation expressing what these people are saying, and I don't really see the difference between that and a film that uses shots of the landscape to illustrate what people are saying in their interview. Very few films now would just be a straightforward talking head.

Audiences aren't impressed by that, and animation is just one way of expressing that. Film is a visual form, so it's just another way of doing that. But in terms of the contract with the audience, I think that's really interesting. I mean, you've got films like *Borat*, people call that a documentary. Or *Persepolis*, people call that an animated documentary, which I'm not sure that I would, because it's actors and it's a script which is animated. It's an autobiographical film, yes, but I think there's a difference between that and the animated documentaries that we make.

So I think that there is a danger in terms of people being able to say: "This is a documentary", without necessarily having to back that up with anything. But on the whole it's like, back in the days of *vérité*, direct cinema, they were supposedly

completely true because they were unmediated between the filmmaker and the audience. Well, of course they were, they were edited so that's just as much of a breaking of the contract because they're promising an unmediated view when of course it's mediated. They decided what to shoot, they decided what to put in the film. And what I love about documentary is that it's always changing and there are lots of ways of telling a story. Lots of quite inventive ways of telling a story, that are still real, you're still talking about real stories, real situations, real people, and I think that's what documentary is.

In UK you use the word documentary even for the fiction films like documentary drama, whereas in Spain we say a film based on real facts. How would you call for example films of Ken Loach?

I get really confused because there is drama documentary and documentary drama, and one is Ken Loach which is kind of fiction but shot in documentary style and the other one is something like *Man on wire* or *Touching the void* that uses reconstruction in order to help to tell the story. And I think this is very different. You would say *Man on wire* is very different film than a Ken Loach film.

Projects like “The Great British Summer Holidays” are an evidence of crossing the borders with new technology and also you are working with NESTA... tell us a bit about these projects?

“The Great British Summer Holiday” was a business opportunity, it was an opportunity to pitch in Cannes, in a TV market, and it was part of this strand of events called “Content 360”. And it was pitching to the BBC for a development prize, and the brief was “engaging the audience via their mobiles”. So we came up with this very commercial idea, unlike anything that we had ever done before, which involved teams of celebrities travelling Britain trying to find the best places to go, and every step of the way they had to be guided by the audience on their

mobiles, who tell them where to go, what to do, where to stay, give them directions, help them out... and the whole thing would be mapped in real time online and on TV.

And from the point of view of telling stories in new ways, it really excited me. But it was such a commercial venture, I was not sure. I would have preferred it if it hadn't involved celebrities, but real people travelling through Britain it could be quite interesting, a new way of discovering the environment. But that's neither here nor there because we won the developing prize but it's not gone anywhere.

When you talk about the use of the technology or dissemination through mobile phones or the use of the Internet, are you thinking about business sharing with the rest of the community? It's like documentary, not always thinking of money but in a social profitability.

If we're being honest, I think documentary is always social profitability, they're never going to make money or profit in that way. Nobody making documentaries does it because they want to make money. The only way I could get excited about the project of "The Great British Summer Holiday" was thinking about how it was a new way to tell a story, a new way to engage an audience.

I'm doing a project now with Mosaic which isn't on our website yet, which is working with small archives around London to make their material available online and using an online editing system, it enables people to use archive heritage material from around London. It's a London based project to re-cut into their own films, so it's about exploring local history and local culture and identity, thinking about what makes a place home, is it where we live or is it where we are from, is it the people around us? And that's what I love and that's what the technology affords us.

I become a facilitator, in a way. We are going out to libraries, schools, art-centres, to run workshops to help people understand the technology and how to use the software and then they make the films. Thanks to the web anybody can watch them. It's kind of two-fold: putting the power into the audience's hands so they can do with it what they want and it's also making material that might otherwise have never been seen, films that have just been in an archive for years. It helps them to get seen by a wider audience, one for whom that material is relevant. And I think that is the big thing that's so important now, as things become increasingly international and we are watching films from all over the world, at the same time people are much more interested in things are very local, local concerns, and this resonates with me, I can identify with this.

Compared with fiction, projects like 10x10 are more concerned with people who like documentary and want to be part of a group or a different community...

Yes. In a way that's how a documentary develops. People wanting to speak to the audience in different ways, ways that theatre or fiction can't reach, about telling stories that otherwise couldn't get told. I always think of the early documentaries and how they told stories of the working class that just weren't seen on film otherwise. I think it's extending that tradition, it's about finding new ways to tell stories. And I think the best way of doing that is to help other people to tell stories. Personally that's what I like.

Television is now offering new types of programmes, “playing” with reality and documentary feature films are being heavily influenced by that, how important is the role of television in the documentary genre?

My answer is in two parts: filmmakers I've spoken to who aspire to make documentaries for cinema will actively say that they model their films on fiction

films rather than reality. That's the ongoing format, the talent search and getting it down to the one person who wins. Possibly before reality TV kicked in, films like *Spellbound*, they follow that format.

The English surgeon is a British brain surgeon who travels to the Ukraine twice a year to perform brain surgery and, talking to the director, who is an interesting person, he knew when he set out that he wanted the narrative to be like a fiction narrative, so it unfolds, you get introduced to the characters, you get introduced to the jeopardy which is that one of the characters has to have life-threatening surgery. And the surgeon is kind of nervous and he is having memories of the first time he did this and it went wrong and this little girl was left so severely brain damaged. She didn't die, it took her two years to die and it's this guy's search for redemption versus this guy's search to get better. It's really constructed like a feature film.

I do think reality TV has had an effect on films that are getting made in a very negative way, and it's about ethics. I think suddenly filmmakers are more willing to manipulate the stories to try and get more drama out of it than ten years ago. And I think you see that when filmmakers push it too far and I think it's the fault of reality TV. And I think is also because of reality TV, with the commissioning editors and industry types, that's why they want more information from you up front: What the story is going to be? How can I know you are going to be able to deliver the story to me? So filmmakers are under more pressure to deliver that.

Before you mentioned ethics, so do we have to appeal then to the ethical values of the filmmaker in the end?

I think there is a contract between the filmmaker and the audience and also a contract between the filmmaker and the person you achieved making the film

with and that's very important because, how can you claim to be telling a real story or telling a truth if you are not honest with the person you are filming?

And is there any difference with the digitalization now than in the past?

Yes, absolutely. Previously if you wanted to make a film it was a very expensive, big process and so you would not be very likely to have gone straight into making the film, you'd have worked your way up and you'd have learnt from other people how to make a film and there was a kind of structure or a support network and you learned how to be a good filmmaker and how to be an ethical filmmaker. And now people with no training they just jump up and make a film. They don't necessarily think about the ethics, they just think about making a good film.

We've seen that a lot in "10x10" as well. I watched a film where the guy was making a film about his friends and he was an out-of-work actor who thought he was quite a hit with the women but he really isn't. And this film is kind of following him and telling you he is an actor. And it was cut together as a comedy and I found that really offensive, it's like "I thought this guy was your friend, and why do you want us to be laughing at him? Does he know that we're laughing at him? Does he realize that you're setting him up as this comic character?" And the filmmaker just hadn't considered that, all that he was thinking about was: "Wow, my friend would make a really good character in a film because he was just out there and funny".

Grierson defined documentary as "the creative treatment of reality", is this the essence of documentary?

I can't think of a better way to put it, but what makes it different to any other art-forms is about telling you "A Truth". It's the truth as the filmmaker sees it, like Michael Moore or it's the truth as the subject sees it. It's never like "the truth",

whatever that is. The documentary has to tell a story at the end of the day and in order to tell that story it involves the creative ability of a filmmaker to shape that story and, in order to that happen, there is some kind of treatment, there some kind of intervention into a real-life situation. You can't avoid that.

What is the role of Internet in documentary films?

It's almost the democratization of filmmaking. Anyone can make a film, anyone can get their film seen. I read somewhere that it was like a chart and it was showing the level of literacy, so the number of adults and the number of adults who publish. It's kind back to blogging and twitter and stuff like that. It's almost like it's coming to meet, that the numbers are the same.

So everybody now who can read or write is publishing in some way and it's a bit like that with film. But I think what hasn't been worked out or what is going to need to be worked out in the next few years is, if everybody is doing that, who do we watch, how do we choose who we're going to watch, how do we choose which stories we see. Do we have to choose? Maybe it's just that there are stories out there for everyone. But I think it does also then question the role of documentary because if it's always been about trying to get a story seen by the audience, how do you do that if everyone can make a film, if documentary is still the best way to do it?

And the other thing is the cynic in me... I love the idea that anything is available to anyone now but the cynic in me says that there's always going to be a voice stronger and that's always going to be voice of the establishment, whether that's Google buying Youtube and offering Youtube Channels to the big media companies so it means their contents are going to be seen more than the little guys. Or Amazon going into DVD sales so it means that if you want to sell your

DVD you have get it on the list of Amazon or no-one's ever going to find it. I've got my reservations, I love the thought of it could happen but I have my doubts.

Documentary has obviously progressed a lot in the last few years, but we still cannot compare it with the fiction market?

A big part of that is down to the filmmaker as well because filmmakers still seem to be really reluctant to make their films available on the Internet, because they think it devalues them. And it's a shame because increasingly that is where the audiences are now, that's where they go to watch films. And if you don't put it on there, somebody will. It's a really interesting time.

INTERVIEW WITH MARC ISAACS (30/11/2009)

Do you think digitalization has something to do with the new age of documentary films?

Yes, absolutely. Personally, from my own experience when I first started working with anything to do with film and documentary I was working with a director who used to shoot on film, Super 16, and at that time that was probably just when the smaller Hi8 cameras were quite common. So my own experience is directly related to that change from the first camcorders that people had at home, and that change allowed me to start making films because the situations that I found myself in which would have been quite difficult to be given a chance to make a film if it was all shot on film with a crew, suddenly it was much cheaper and people, commissioners, everybody would take more risks. The change has been huge. I think that it's completely changed the format of documentary.

You get so many films now that are very intimate and I guess that's the biggest thing, that everything's very direct, so there are so many films where everything is there. The emotions are really at the forefront. And sometimes those films aren't driven by a form or a particular approach, it's just the way everything is filmed and eventually after wading through hours and hours of material and some kind of narrative emerges from it.

So there's that and then there's people anyway just generally filming everything with phones or whatever and it doesn't make them filmmakers, that's for sure. Because there is a lot of rubbish out there. I ask myself all the time "What makes something a film?" And I don't think that's changed from years and years ago, it's just that there's a certain aesthetic difference and we as viewers are getting used to seeing material of all kinds of quality and different approaches,

sometimes they're considered and other times they just happen because of the way people are using the technology.

You were working in the past with Pawel Pawlikowski, and you were working in a cinematographic format, Super 16 mm. And now you always shoot with small digital cameras. Do you think these devices help you to approach reality more than the others?

I think so. It's tricky... In theory there's no reason why you shouldn't be able to go out with a film camera and one other person with you doing sound and make similar kinds of films. People did in the past and you can still do that. And I think the people you're filming with and the reality that you intervene in and relate to gets used to that. But having said that, it would be quite strange now to turn up with a film camera and a sound person all the time because people are not so used to seeing it any more. This leads on to the fact that when you turn up to a situation and you start to film reality and film people with a very small camera there's something very informal about it, and very direct, and very unintrusive, in a way.

That raises other questions because sometimes I find that the filming situation isn't intense enough so you have to then create a situation to have some power to it, cinematic power. I don't think we can just go around and Hoover up reality and that would be interesting, because so much of reality is very dull. It's important to me to keep the focus and the discipline of how people would have worked when working with film, with a video camera.

Do you always work alone?

I always work with at least one researcher. Sometimes at the beginning of the project there are two or three people but that doesn't mean they're always

around when I'm filming. It depends on the situation, and I react quite spontaneously in relation to that.

Does that allow you to get more intimate with the character?

Yes, I think it does. As the relationship develops there are always moments when I feel I want to be alone with them because I'm taking the lead in the relationship with them and to have more people around can interfere with that a bit too much. But, on the other hand, there are plenty of situations where it's less intimate, where it's quite good to have somebody doing the soundwork for you. I'm used to working alone, doing everything so it's not such a big deal in that way. But there are definitely moments when you want that intimacy.

I think that documentary trends towards subjectivity and individualism. Do you think that going with a small camera makes you more like a writer?

Yes, I think that's true. I think about it a lot when I'm not making a film. Like at the moment, I'm in between having just finished a film and I'm going to be making another one soon. But there's definitely a feeling of "What happens if I can't get money to make a film?" Well, then I start to think that I have all the resources, I could just pick up my camera and I would have a problem because I wouldn't be earning a salary but, actually, there's a kind of possibility of just filming. It would take a lot longer and a lot more effort, but it is possible to do that. And then also it's possible to sit at home and edit your own material. Many people work like that.

I recently bought a very small A1 camera and when I'm the researcher of a film I often take that out and film situations. Sometimes they end up in the final film, other times it's just to get me in the right way of thinking when I'm out researching. I want to get one of those little flip-cams because I think that would be a very useful

research tool to get you thinking in the right way. It is like a visual notebook, definitely.

In your films we can see that you make some interventions, so we can see that you are there. Not in front of the camera, but we can see your reflection, and we can hear your voice, to provoke some reaction... Have you ever thought of using your voice in the first person to give some reflections on the film?

Quite often when I'm developing a film and out researching I think like that, and for me it's a way of understanding the narrative that I'm trying to create and reacting to reality because, at that point, I haven't made a story or a narrative from the material I've filmed: it just exists as rushes and I think I often write first person thoughts that would or could develop into a narration later on. Usually, or almost every time that falls away and becomes less important and that's because in the film itself you can feel my point of view in the way that you just mentioned.

It's not just that the individual stories are very strong and they take over everything, and I think that point of view for me is really essential, that there's a clear approach and articulation in the film itself, however you achieve that. It could be very direct and fly-on-the-wall, so to speak, but as long as that point of view's there then it is a kind of narration in some way. I have written a narration before but that was much more informational, for a complicated story that needed to be told in that way because some of the information was impossible to film, and I needed to fill in some gaps, but it wasn't a kind of reflection. Well, sometimes it was but on the whole it wasn't a reflection. But I wouldn't rule anything out really, it just depends on the film.

In your film *Men of the City*, for example, we get to see your point of view just looking at some sequences. It's your opinion, without words, and we can see that atmosphere you mentioned...

Exactly. That's very important for me, to have that but in a way that leaves space as well. Because often there are reflections, which are fine, but it's very different from the kind of reportage that almost tells you what to think. That voice positions itself as the voice of authority and I really disagree with that.

But it's amazing really that so much of that still exists today with the news or the current affairs-type programme where they claim to be telling you the final word on Afghanistan or Iraq or whatever. And that's a political thing because I consciously try to raise questions rather than tell people what to think, and to complexitize rather than simplify because the news is so simple. It's like black or white, there's no space, its function is just to disseminate information.

There are a lot of ways in which a filmmaker participates in the narration of the film; do you recognize that you are a character in your films?

For me it's something that, when I started making films, I didn't really think about that much. I just tried to be myself but I also understood that in a way you are a character. But I think it's bad to become too conscious of that.

For example, in the *Lift* film, which is the first film that I made and I realized that it was important to see some reflections of who was there, holding this camera, but more than that, a lot of things happened just off of the screen, outside of the frame that I had to manage in a way. And it was managing my character, my role in the film. For example, people would want to talk about all kinds of things. Sometimes it was very boring. So I tried to manage the conversation in a way, keep it quite intense. Because at the beginning it feels quite distant. And that's a

cinematic, filmic thing to try and manage the relationship. So later on when you're editing the film you start somewhere and you have this feeling of having a journey and you have somewhere to go with the characters. I think it's difficult if the viewer feels it's dishonest in some way but I think I am always conscious of my role in the scene, definitely.

I am thinking on *Men of the City*, when this man is looking for a job in the restaurant, and can barely speak in English, the audience is waiting for you to intervene, but you didn't say anything...

I think that's an interesting point because if I had intervened in that scene... It's a balance really... I hope that by the time we see that scene with him, you understand my role in the film from what's come before. And I wanted to shoot that kind of scene to illustrate how difficult it was for this guy in this situation. And the truth is that he would go around and look for work in that way, but I didn't just turn up and follow him on a day when he was doing that. I had to think about where I could go with the camera to express that kind of scene. So it's in keeping and truthful in relation with his life but it's not something I just turned up and it just happened. And that's because the way that he would look for work, for me, didn't seem cinematic. It could be a brief conversation with a friend on the street and it would be gone before I had a chance to really film it, so I had to try and think of another way. And for me, I had to build up a relationship with somebody, and there's an understanding between us and well... The reality is that he could have been offered a job, it wasn't set up with me knowing there was no chance...

What is the so-called creative documentary, and what is the difference between the creative documentary and the traditional documentary?

It's a difficult question to answer because, what makes something creative? I suppose I start from the situation that I want to make films that have a potential to

resonate with people and become more poetic than stuck in a kind of realism - although realism is important to me and reality is the starting point of documentary -, but I want to build on that: to create something more expressive and more resonant. So all the time reality is always there, but sometimes it's disappointing for me how that might translate into some kind of cinematic creative expressive experience for me and the viewer. So the creative part of it comes in somehow working with reality to produce something more expressive than what's there. And that's personal to me.

The documentaries that I like most are complete fictions, in some way. They never lose sight of a reality and that is the building block for everything that follows but there is a form and an approach, an attitude to the reality. I tend to react less to films that, as I said before, Hoover up everything and then try to create a story out of that. It seems to me that if it's all a fiction anyway then as long as ethically, morally your intentions are good, then why not make it the best cinematic experience that you can.

But I think you know that your films will end up on television, and they have some very creative or expressive elements that don't fit with television...

Absolutely. Well, there's always that dialogue going on inside your head. I try to find people in television that I can work with, who also understand that the film has a life beyond television as well. But it's true that it does affect the way that you work because you know that at some point the person who's giving you the money expects us to work for a television audience. But most of the time I feel quite happy, I don't necessarily feel that I want to push the films in another direction, or make something very different if it was just for cinema, for example. Once I've got the money I tend to forget about that and just get on with it, although

it is always there in the back of your mind. But I think that's more to do with my personality, that I'm nervous of being self-indulgent.

Do you think Reality TV is having an influence on authorship documentary and vice versa?

Yes, I think there's a question of narrative, isn't there? And in the television world they definitely like a narrative to be clear and obvious, in a way. For me, I'm not so interested in doing that kind of obvious narrative. I think that every film has a narrative of some kind, but I like to discover that through the whole process, from the minute when I have an idea, I don't know what the narrative is going to be and I'm discovering it and working with the reality. Sometimes I intervene; sometimes I make the decision to push things in a certain direction, and then later on, of course, in the editing that happens in a much more intensified way.

But the idea of making a film about a competition, unless it was an extraordinary one, wouldn't really turn me on. But it's true, the idea of reality television, of getting people to meet each other, from different worlds, you know there are films that exist where that was done in the 1960s and they talk to each other all the time. I guess television ultimately tries to take some of these devices that emerge from other more creative areas and make them very crude. Usually. Or the other way, I think you could have something like *Big Brother* and then I'm sure there was some feature film version which took the idea to the realm of complete fiction.

Yes, there are a lot of movies that have been quite successful, like *Super Size Me*, which has very televisual elements. But, what is the role of television in documentary?

Well, it's always changing. Because television executives are always looking for new ideas. When the documentary soaps became popular, that idea grew out of very good single documentary ideas, often you'd find a good film about a subject and several years later it's become a whole series but made much more like a soap opera. They're always reinventing...

So that's why it's so difficult to define documentary?

That's why I prefer to use the word "film", because it's very hard to create classifications and categories. You can see them, there's definitely a certain documentary that's concerned with child prostitution and AIDS in the third world, the "issue" documentary that exists, and then there's reportage, and there are documentaries where there'll be a celebrity...

And when the industry says that "this is a documentary", do you think that means that this is going to be real?

When someone uses that word? Yes, although the television world is fine with calling something a documentary but in the cinema world they try to hide the fact that it's a documentary, they would probably never use the word. I haven't looked at Michael Moore's film posters but I bet the word documentary doesn't crop up very often. They try to hide it because the connotations are quite serious and boring and worthy, not something you want to take your girlfriend to on a Friday night to go and see a movie.

But outside of that there's a whole other world of what I would call more creative art documentaries that television has almost nothing to do with. Projects that would usually have been funded through national film funds. If you take somebody like Johann Van Der Kerken, the Dutch filmmaker, who's made something like sixty films, I'm sure none of them are on Dutch television but he

lived at a time when the film funds were throwing money at him for years and years.

Do you agree that digital technology allows a vocalization of public opinion?

Definitely. There's no question that because everybody can, it's more democratic. It's interesting what's happening because I can see in myself that if you had asked me about Youtube one year ago I would have been quite aggressively against it. But I think that after some time we get more used to watching things "smaller", or watching things in different ways and it's inevitable that these ways of viewing things and the different types of films that are being made: we're becoming quite used to them.

I don't think that the spirit of going to the cinema and watching a film in the traditional way will change very much. I think that will always be there. But you can carry around a film on your phone on the train and watch it, we'll probably get more used to that. And I don't know if it's a good or bad thing, it's just a reality.

Some people feel that dangers may arise from digital technology...

What worries me most is that younger people growing up lose a connection to the past because there's so much rubbish that we could just spin around and decent stuff gets marginalized and forgotten. The best films tend to be a little bit more difficult, a bit more demanding and I think we live in a culture where our attention span is very limited and people want things instantly. So I think it's definitely true that good quality documentaries are having to fight harder to push this stuff aside and find their place.

I think Festivals are doing a good job in that respect...

Festivals are crucial for that, yes. But, on the other hand, most festivals, 90% of them are for people like us. There are very few festivals where you see the general public coming. You do find it but it's quite hard because a lot of people just want to see images that aren't very demanding most of the time. It's not just in documentary, it's true in many areas, it seems like there's a "dumbing down", generally, of culture, what music people will listen to, what books they'll read... It seems to me that way, maybe I'm wrong.

Festivals are not only to watch movies, though, they do all sorts of things... There are parallel activities, and they create a community for the documentary world...

I think that's great. If it wasn't for the festival scene it would be quite depressing. You make a film for television and it goes out once and it can get noticed and written about in that week, and it feels like then it's forgotten and festivals keep the thing alive. And it also means that it could find its way onto Finnish television or Danish television or whatever and it just keeps a film that could disappear going for longer, and that's crucial really.

Do you think that winning at a Festival guarantees a showing on TV or in cinemas?

Not at all. I think television is so esoteric, every television broadcaster will have its own agenda and specifications and demands. Maybe they're doing a film about cities for a season so they think that's really good, that fits in. The award-winning film may be far too long, they don't want to spend time cutting it down; maybe it doesn't fit with their perceived audience profile... So not at all. It's never a bad thing, but I don't think it directly translates into cash. Unfortunately.

What do you think about what the different platforms, Internet, etc. are doing regarding with documentary? Is it because there's a hunger for documentary and there's not enough space?

Yes, well, they're exploring new avenues. In terms of my own work, it's coming through a bit more now where. This year I'm definitely going to do a website and put some clips on the website. And I find myself often looking for clips on Youtube because you can find some amazing stuff on Youtube, really obscure, marginalized "well-known" documentaries within a certain circle; marginal stuff that you wouldn't expect to find. I'm sure you can find the work of Herz Frank on Youtube, for example, which is really bizarre, but great because how else do you get these films?

When I'm teaching sometimes I project them as big as possible and it's not great quality, it's not the best way to watch it but at least it puts people's eyes to it. So in that sense it's great. Lech Kowalski's *Camera War* is quite a bold project which, in terms of what we're talking about is radical because this filmmaker is really against television, although some of his films in the past have been screened. He had a lot of support from ARTE, for example. But he started this project called *Camera War* which, I think the idea was to make one film every week for a year, and the result would be one long feature film. Some of the films are quite interesting, and they work quite well for that short format, but some of them aren't particularly filmic. It's quite an interesting idea.

Do you think that documentary filmmakers, unlike those who make fiction, are motivated by ideas that go beyond the purely economic?

It's very personal. I think you'd get twenty different answers from twenty different people. For me, I think I need it. It's my way of connecting with the world.

And it's a fantastic way of keeping engaged in life. I'm not driven by the desire to save the world at all. That's not what drives me. It's not that I wouldn't make films that have strong feelings towards issues and those kind of themes but it's not my first starting point, it's more my way of being in the world. And that's why sometimes I think: "Well, if nobody gave me money, at least I've got a tiny little camera and I could wander the streets and make my own films". It feels very comforting to know that I can do that. I think it's to do with self-expression; it's my way of making sense of the world I live in. I can't write but the camera really can become a notebook in that way. I'm a terrible writer...

How has digital technology affected the ethics of documentary?

It's tricky because every filmmaker will have his own line. It's a tricky thing because if you make films regularly then what you do becomes quite normal and you can lose sight of how intrusive it is. But I'm always fairly aware of it. I think the people that I'm filming with are the ones who keep me thinking about what's right and wrong. Because, first of all, I'd spend a lot of time with them and I build up a relationship with them and if I propose an idea that's maybe too far they will tell me in no uncertain terms: "That's not me" or "I don't do that". It doesn't happen very regularly so I'm quite sensitive to that, also because it's really important to me that the film is honest.

I had a real problem with a film like *Capturing the Friedmans* for example, which I felt was a really awkward film to watch. It just seemed to celebrate this American depravity and I just felt the intentions of the filmmaker were just to tell a good story and nothing else, and for me that was a problem. There are a few films where I don't know why the filmmaker's doing it other than to tell a good story and to make a splash and get known. I've had some difficult experiences in the past with relation to this theme and it taught me a lot.

Because if you watch *Calais*, for example, and the woman talks about committing suicide sometimes you're in the viewfinder, you're in the scene and suddenly reality is difficult and awkward and there's nothing like reality to bring you back to... "reality", which is always something you have to think about, at every part of the process. And in editing, of course, that becomes a big discussion. In the last film, *Men of the City* I decided to not reveal quite a lot about the Bangladeshi guy's daughter because there were some problems and because it was going to be difficult for her.

How much does the script change from the shooting to the editing?

Massively. It's changing all the time, but it probably changes most in the editing. Because I don't always know how one scene is going to sit next to another scene. I start to write a structure while I'm filming, after a couple of months when I have enough material to imagine it, and it always comes out completely different. There's a certain logic to some things because there's a moment when you meet somebody and that's going to be the first scene, and there's a kind of emotional climax that will be somewhere near the end. Because I always film with more than one person, so how those characters talk to each other, and how the themes come out is always a bit of a mystery to me. The editing process is where that really happens. It transforms...

It's interesting how you can see in the editing room some stories that you didn't realize when you were filming...

Yes, because things are said and you completely miss them. It's true, that can happen quite a lot and it's very satisfying. I do watch stuff after I've shot it, maybe just once or twice, I usually digitize it onto my computer, save it on the hard drive, as a way of backing everything up. In the early days I watched quite a lot because I get quite anxious about "Is this interesting?"; "where's it going?" But over

time then I start to forget about it. And then, when you discover it in the editing, it's like discovering a new film, watching it for the first time....

Is it important to have an objective editor, someone who has not been in the shooting?

I think it's good because if I were to sit down and edit my own films I think I would get very lost. What's a pleasure for me is the collaboration, but you have to find the right person. I'm lucky enough to work with an editor with whom I have a really good relationship. What was fascinating about the last film was that all the themes that I was interested in, even if we didn't talk about it very much he could just sense, you know? He pulled them right out to the front. And it's quite hard as an individual to have the confidence to do that yourself. I need somebody else to say: "That's good, let's go with that and let's push it, let's be clear about it..." It's hard to do that on your own, having spent a year and a half wandering around with a camera, it's very difficult.

What do you think is the essence of documentary?

For me, personally, it's capturing the poetry of everyday lives. Something in life that is poetic, bigger than the reality that it seemingly is, suggestive and mysterious... These moments are very few and far between but, if you have one or two of them in a film, then it's usually a good film.

Entrevista con Tabitha Jackson (15/12/2009)

Could you please introduce yourself and let us know what the role of More 4 at Channel 4 is?

My name's Tabitha Jackson and I'm the editor of More 4, which is Channel 4's digital channel. Channel 4 has a portfolio of channels, like most terrestrial broadcasters have now. So there's Channel 4, the main channel, there's E4, which deals with youth (16-34), and there's More 4, which is the upmarket (we sell ABC1 to advertisers) and we show a mixture of Channel 4 programmes but also things like international documentaries. I have a strand called *True Stories* which is international feature length documentaries, and we do arts on More 4, so people call it "the thinking man's Channel 4".

What do you think are the main factors that have contributed to the evolution of what we can call the new documentary film? Do you think that digital devices are the most important reason for this new wave of documentary films?

Yes I do. I think that since I've been in television. I came into television in 1994, as a filmmaker, and it was just as people were starting to get smaller digital cameras. It meant that you could be sent out relatively inexperienced to operate a camera or to do the sound. And that had good effects and bad effects. The good effects were that you, as a filmmaker, had to learn how to frame shots, how to shoot for the edit, you learnt about sound; the bad thing was that we would all shoot far too much and then the editors would be overwhelmed with material, so there's a lack of discipline there.

And I think that, in terms of television, clearly as everybody's budgets have got smaller, with this relatively inexpensive democratic form of filmmaking you can

shoot what are effectively dramas, which are family life – you just keep shooting and then you make your story in the edit, and you put in the dramatic beats, the tension and so on -. And so there's a lot more of that stuff around on television.

I think in my area, which is feature length documentaries, the personal film has become much more common, and it's also the kind of film which most filmmakers coming out of film school make as their first film, because if you make a personal film you've got the equipment with you, you can edit it in your bedroom, you've got your set-up without having to leave your house. So lots of people are just turning the cameras back in on themselves and I think that has led to a certain self-indulgence and a narrowness of vision in terms of lots of documentaries that I'm presented with.

People who make amazing personal films, they're still amazing. Good personal films are still very good, but there's just more that are mediocre or they don't have a universal resonance. They don't look outwards to the bigger thing, they look inwards and I think that's a danger. The other side of it though is that filmmakers with less money are able to go off to remote parts of the world and film places you would never get to before. Before, you'd have to think about taking a camera, a camera assistant, a sound man, someone to log the rushes and that would completely change who was making the films.

So I think there's also now a diversity of attitude and a diversity of voices coming from within the films because different people are able to make them. It's still the case I think that documentaries, especially the kind that I do, which take three or five years to get the money for, and filmmakers have to go round the festivals asking for money, no-one makes a profit out of them. People often go into debt on them. So it means that either you have really poor, impoverished filmmakers or you have people with trust funds and you have a private income from somewhere else making these films, you look on the credits and there's often a

Rothschild or a DeBeers or these huge names and you think, “That’s how they could afford to make that film.”

Is there really a tendency towards subjectivity in documentary?

I’ve noticed that there are more personal films around. And now I think there’s a new trend – well, it’s almost becoming a cliché in documentaries where now -. Those small “flip-cameras”, where it’s just one button and you can shoot in HD... So now there’s a device where within your film you give some people their own cameras and then they shoot material, and it can be incredibly exhilarating – suddenly it’s their unmediated voice coming through, your character’s unmediated voice within the film -.

But also, so often in the film there’s a sequence where they are given their own cameras and sent off to do it. So it’s that period where everyone’s talking about the technology rather than the content. They get so excited by the technology. And I think to some extent that’s the case with the bigger changes going on about which platform it’s going on, is this a television documentary or is it going to be on a mobile phone or is it going to be on an MP3 player or whatever, and you think “Well, I don’t really care – What’s the story? Who are you characters? What are you saying?” And for me, if you’ve got those things nailed down it doesn’t matter if your screen is big or small. And it doesn’t matter how big your camera is. You’re telling a story.

How could the technology affect the content?

I know I sound a bit negative about the technology and I don’t mean to because I think we are seeing things that we’ve never seen before. It sounds like a contradiction, but we’re seeing things that we’ve never seen before in television because they’re so intimate and personal that they happen in all our lives but you

never expect to see them up there, played out like huge dramas. And I think that if you're wrapped up in a story and someone can pick up a camera as soon as something interesting is about to happen and can capture that moment, it's incredible – it's an amazing privilege.

But still the dramaturgy and the ability to tell a story properly become important when you're faced with this mountain of material. So I think the important thing is still to know what you're trying to say about the world in your films. And if you can get to it, if you can use these very small stories to tell a bigger point, then the technology is fantastic for that and enables lots of different filmmakers to tell their story. If it's just a matter of filling the schedules with stuff – here's a husband and wife arguing – that's the downside to it, I think.

Due to the cheapness and flexibility of digital equipment, there are many more productions and therefore they are less profitable economically. In that cases, do you think filmmakers also seek a “social profitability” and find other media for dissemination, such as the Internet?

Yes, I've just been really talking about cameras but yes, the Internet – the ability to choose your audience. You put your film up there and then your audience will find it out, instead of having to abide by the rules of a broadcaster, who wants a certain type of thing. You make the film you want to make and you put it out there, and people can come and get it, you're absolutely right.

And I think if you talk to most documentary filmmakers they'll say they started because they wanted to make a difference or change something. But people have something to say and it's often the case with commercial broadcasters that “Well, we don't necessarily want to be saying that thing”, so then people didn't have an outlet to speak. But now anyone can say whatever they want for thousands and thousands of people to watch it. So it's interesting.

But then what becomes more important, especially for a broadcaster, is to be seen as the editor of choice. So there's all this stuff out there... Where shall I go if I want quality and storytelling skills and objectivity and proper journalism? But at the moment the safest place, certainly in the UK, is still Channel 4 or the BBC, not finding films on the Internet yet. But that will change as well, I'm sure.

What is considered quality in a documentary? It is a question of aesthetics, language, or maybe breaking with the conventional values of documentary film?

It's more a question of aesthetics and language. I sit with the people who make documentaries for Channel 4 and the documentaries on the main channel – there's a strand called *Cutting Edge* –. They are 48 minutes long, they talk about contemporary Britain, they're made in a certain way, they would still say they're about quality as well... So, with my strand, I want documentaries that, the fact that they're longer, helps you to tell stories in a different way. And you watch them in a different way. Most of my films don't have narration on them, they don't have commentary, so you're interrogating images or you're watching images play out with nobody telling you what to think, what the significance is. And I think that's important.

But our films assume that the audience wants to watch the film for what it is and will have the patience to let it reveal itself whereas a terrestrial channel audience now has to assume that someone is sitting there watching it with their thumb hovering over the remote control and, as soon as they get bored, they'll see what's on somewhere else. So they have to be slightly more aggressive in their storytelling.

So does television impose some limitations on documentary filmmaking, compared with cinema or Festivals?

Well, I don't want to describe it as imposing limitations, but I think it's doing a different job. Television is set up to be a mass entertainment medium. And when I say entertainment I mean that broadly, even with the most serious of documentaries, you should be engaged and entertained in that way. But it's there to appeal to a broad range of people and it does a different job to the cinema, where you have to pay ten or twelve pounds and you go in and you watch it and you don't do anything else: you can't talk in the cinema, you can't get up and walk around, it's a shared experience, almost like a church, you're sitting there and watching this thing and you can get swept up by it. Television's on in a corner of the room. You're doing the ironing or you're talking to your friend or you're walking around so it has to behave in a different way.

And so the films have to be made in a different way to recognise the audience. True stories and feature-length documentaries pretend that they're going to be watched in the cinema, and often are, and they don't get the big audiences that they would get – that the other documentaries on television get –. That's the same with *Storyville* on the BBC, which is again a set of feature length documentaries. That's on BBC4, again on a digital channel, at the edges of the main TV schedule, and that's where we are on Channel 4. And I kind of like that because it gives us the freedom – it's not about ratings – it gives us the freedom to say "Look, this is a film made by a filmmaker and this is what it would feel like if it didn't have to be a TV documentary". Most people who make documentaries for broadcasters don't refer to their films as "films", they call them "programmes" or "shows". They're different things.

Are the documentaries shown on Channel 4 shown because they were box office successes?

Some of them, yes. I just bought *The Cove*, I bought *A Waltz with Bashir*, we showed *Capturing the Friedmans*, *Super-size me...* Those were, but then I'm also doing ones that no-one will have ever heard of and will have been at a film festival once or twice but they don't have a big caché attached to them.

And the audience is good?

The highest audience ever for *True Stories* was 500,000 people. If you got 500,000 people on the main channel people would think it was a disaster. But for us that was fantastic. So we have different expectations. I think the difference for advertisers is that our audience is incredibly ABC1. So it's absolutely what they want to be buying as advertisers. And our audience has a certain intelligence, they're loyal and it's not about the ratings. However, I wouldn't commission a documentary that I thought "this is only going to appeal to very few people"

Even if you like it?

The thing is if I like it, I think lots of people are going to like it. So if lots of people, in our terms, are going to watch the film you think: "That's acceptable". Because it's managed to speak to a lot of people. If nobody tunes in you think: "That was a complete waste of time". For the filmmaker, for me, no-one knew it was there, what was that all about? If you have something to say you should be able to say it in a way that lots of people can appreciate it.

Is Channel 4 experimenting with the new technologies? I saw that on the platform on Internet you can watch documentaries on demand...

Yes. That's good, that's the "on-demand" thing that is popular in the UK. I think that Channel 4 are doing much more exciting things in terms of cross-platform

initiatives and I'm not particularly the right person to talk about them but yes, they're creating ARGs – Alternate Reality Games – that you don't even know are Channel 4, but they somehow resonate with a programme or a film that's been on the Channel, and there'll be a game that kids come into it and only a long way into it do they realize that "Oh, it's like that Channel 4 thing", there are Iphone applications, etc.

For example this sculpture outside, made up entirely of umbrellas, came out of a project called *Big Art*, which was about public art, so it was part of the online offering, the cross-platform offering. People could take pictures of their favourite bits of public art all across the country and then send them in – they could upload their photos onto the site and they could rate other people's public art and it became a thing in itself, it became a conversation rather than us handing down something to an audience.

They were making their own media and creating something out of it. So there is a lot of that going on. And I think we need to get more people watching documentaries from a younger age and we need to get more people watching television from a younger age so it's finding a way of engaging them in a way that they are used to being engaged. By games, by interactivity, no longer can we sit in the corner of people's rooms and say: "Switch us on, we're really good," because there's too much other stuff going on out there.

Why are there so many new documentary Film Festivals emerging? Is there a hunger for documentary films?

The Festivals also emerge because of money. If you put on a film festival or a documentary festival you can get funded by different people and you can attract people to come into the town. And it's a virtuous circle of getting all the money in and getting focus on documentary. You might be right, but I'm not sure that it's

purely a love of documentary which is enabling festivals to spring up around the place. Otherwise you'd think more people would be watching them on television as well.

Maybe you're right, I guess my vision was more romantic...

Also now, looking at how the festivals are going, even Sheffield, which used to be more people who get together who love documentary films and they watch them and drink too much and talk about them and that was it, is becoming more of a marketplace. So people are trying to raise funds for their documentaries coming up, and more and more commissioning editors are coming in. It also used to be a very local thing, just for the UK, and now people are coming in from Europe and from the United States and Japan and so it means it's still about the business.

And that's because in this country, unless you're making a programme for a broadcaster, how are you going to fund your documentary? It's such a new thing. As you know, historically filmmakers were always funded by the BBC. The BBC would say "we'd like you to make a film on this", and they'd give you the money and you'd go away and make the film. Then as the landscape fragmented and television broadcasters, BBC and Channel 4 wanted different things and they didn't want to make those films that documentary makers necessarily wanted to make. It meant that the documentary makers had no voice, they had no money because the money wasn't coming from the broadcasters. And it's only now that people are beginning to think properly about different ways of getting funded, whereas in America they never had that system, so it's always been a much more independent, entrepreneurial thing with grants and foundations and documentary filmmakers are used to spending years getting their funding together. It's a real shock for British filmmakers.

Do you think an award-winning documentary has a guarantee of being broadcast on television?

No. It helps a bit, but it doesn't. It doesn't because people watch documentary films in the cinema, which you do at festivals, in a different way from on television. So I've seen films that have won awards at film festivals that just wouldn't work on television because they don't hold the attention. There's not a narrative or something that would work on a small screen. You watch them in different ways. And so it's quite difficult to find films that work well in both.

Having said that, part of my job is to acquire films. We commission and we co-produce but we also acquire films, and my job is to find the best films out there and a very good shortcut is to go to Sundance, Toronto or IDFA. And they're very useful in terms of being editors, in a way, and they've already selected down from the thousands of documentary films that were out there. So that's useful, but it's also dangerous because it can come down to three or four people's taste ultimately, which documentaries are talked about for an entire year, because they've decided that they are the ones that are going to be in their festival. So it can be dangerous.

And if you're interested in a documentary in a Festival, can you ask for the film to be re-cut for questions of length, rhythm, etc.?

Yes, we can. It's interesting because I think there are really only two places in the UK that take feature-length international films. There's us here on *True Stories* and there's *Storyville* on the BBC. Now *Storyville* traditionally are much more interventionist. They'll say: "We'd love to take your film but... it needs to be half an hour shorter, and we need to re-write the front of it, because...". Because it needs to "fit" on television. Whereas I kind of go the opposite way, and I'll say if it roughly works then I'll take it as it is and it will be an example of what you wouldn't

normally get to see on television. This is a film without a pre-title, or without loads and loads of narration.

But that's just a historical thing that they've always tended to be more interventionist. Also they have more resources; they have more staff for their film so they can do that. But, in a way, I think that takes the fun out of the process slightly because then you end up with yet another television documentary instead of a film.

Do you think Reality TV is having an influence on authorship documentary and vice versa?

We know that our attention spans are shorter and in this country at least we are more needy of a narrative, telling a story, tell me what's going to happen next, what is this leading to? And the perception of these international documentaries, that they're so slow and don't necessarily go anywhere. European documentary is often accused of that, but I think that what consuming lots of reality TV does is to make you like a junkie: you need your next hit, your next dramatic beat. And so we have to find a way through that. I was thinking how long-form documentaries have influenced television – things like *Man on a Wire* or *Thin Blue Line* – suddenly you see these techniques cropping up on television which their influence tends to be more stylistic than narrative and editorial.

Even in films without a narrative commentary, and in a very cinematographic style, do you think there can be very televisual elements as well? I'm thinking about *Sons of Cuba*, or *Only When I Dance*, which I saw in Sheffield, and they reminded me of a talent contest like "X Factor"?

Actually that's a good example because one our most successful documentaries in my strand is called *Afghan Star* and really what it's about it's the

life in contemporary Afghanistan and particularly the life of women. But to get people to watch it it's based around the Afghanistan version of *Pop Idol* – so it's a competition -. I mean, on Afghan television this competition is huge, and you have these characters and they have to sing and you vote – an incredible use of democracy in Afghanistan, before the elections -. So yes, it was a very populist framework but a very intelligent basis. So yes, that is true, and that just keeps winning awards, it won the Prix Italia, it won the Sundance award, the Director's prize, and so even these theatrical very high quality panels love to go for something that's instantly immediate and accessible. "I get it," you think. "I get it." You want to know what happens at the end, who's going to win. And then I'll tape all that stuff about Afghanistan along the way.

I am thinking of *Spellbound* or, maybe some home footage of *Capturing the Friedmans* that reminds me of "Big Brother"?

Mad Hot Ballroom is another one. But now there's a slight fatigue with this. I was on a panel recently at IDFA and, as soon as you see a competition doc coming up like three characters who they have to overcome something you think: "I know this". It's too familiar now. It's not surprising any more. So we've gone through that period.

The competition doc – what makes this different from all the other competition docs around? The eco-doc... At the moment there are so many issues that people want to make films about, but it doesn't necessarily mean that they're good stories and for me what I'm looking for are good stories. Like the personal films, which you have to be careful of... You have to make sure it's a really good personal film.

There's also a tendency towards films from minority groups, like feminists, ecology, etc. I think they're important...

They are important. But bearing in mind that I commission for television even though I don't want them to be television programmes, I want them to be films. I'd have to think: on a Tuesday evening, which is when my strand goes out, when you get home from work, you open a bottle of wine, do you want to see another person telling you: "We're all going to die," "We've got to save the polar bears", "This is awful...." We kind of know this. I want to give people more of an escape. So if the very real facts about climate change are the context for a particular story, then I could go for it.

Is documentary ethics necessary?

Yes. Absolutely. The ethics of a filmmaker... if an interview has been twisted to fit a storyline then it's given up a claim to be truthful and I think that that undermines the foundation of a film. It seems such an obvious thing to me that the filmmaker has to be ethical and make the right choices, that there's not that much for me to say about it. They just have to be. And there are all kinds of regulations in this country. Our regulatory code is the strictest in the world in terms of fairness and privacy but it should be within a filmmaker. If they're trying to tell this bigger truth then they have to get to the bigger truth in a way that is truthful and fair and proper.

Can you give us any example in documentary where ethics were a bit troubled?

I think ethical questions are really interesting, particularly when you come up with creative ways of doing things. Herzog talks about "the ecstatic truth", so he would change details, ask people to do things, which we would think: "But that isn't

what he normally does,” so that means you can’t use it, but Herzog talks about getting to the “ecstatic truth”, which is the “bigger” bigger truth. So that’s always an interesting argument.

And then there’s a film that we co-produced called *Burma VJ*, and the film is astonishingly powerful and it’s based on this video journalist who’s smuggled out of Burma during the monks’ uprising. But in order to tell that story the director reconstructs phone calls that took place, and he reconstructs them with the people who were having the phone calls, so in that sense there’s an authenticity about them, but they’re not the actual phone calls. They are the phone calls re-done again, later. And it’s a creative way of storytelling which the director of this is known for, and he makes no secret of it, it’s just one of the ways in which he can tell this story. There’s nothing inherently untruthful about it. These phone calls happened, they happened between these people, this is what was said. But for me, I still find it uncomfortable that you can come out of the film thinking that you’ve just listened to those phone calls. And you haven’t. So I’m not saying there’s a right or a wrong thing, but I think you have to constantly keep thinking “Where’s the line?” and if we step over it, then there should be a transparency about the fact that we’ve done that.

When you categorize something as documentary, there’s a kind of contract with the filmmaker and the viewer that this is going to be the truth...

Yes. That’s exactly the point. I had a sense of discomfort when I first realized that those phone calls weren’t the phone calls. Because the rest of the film is so utterly journalistic, you’re seeing the video footage, the whole film is about these truthful images being got out. The terms of engagement with the audience is like a current affairs film, in a way, you just expect everything you’re seeing to be the thing itself. And so I suppose there it’s that contradiction between the precise truth and the bigger truth. The bigger truth is that those people made those phone

calls, what's the problem? The precise truth is, but that's not what we're listening to.

But he does it to explain the story better.

Yes, but that doesn't mean it's ethical, just because what he's trying to do is a helpful thing. That's like the means justify the ends.

But in my opinion some spectators now probably don't care very much whether it's real or not real.

I disagree. There's a card at the beginning of the film saying that some of the events have been reconstructed. I think that's actually more unhelpful, because then you're thinking, "Is that real?" So before we put it out we're going to make it very clear that it's the telephone calls that have been reconstructed for the purposes of drama. I think people do care. I think that if you were standing outside of the cinema and they all came out after watching *Burma VJ*, and you said: "Did you know some of that was reconstructed?", they'd say: "Yeah, of course, the bit with the camera in the bag, of course it was". "Did you know the phone calls were?"; "Were they?", and you can see that slight shift. And I don't want that reaction from the viewers.

I think the ethics of the filmmaker are crucial. It's finding... It's distilling, with all these different ways of expressing the bigger truth and different genres of documentary, that you need to find the distilled essence. And that has to do with the filmmaker and the filmmaker's ethics and it has to do with what you're trying to do when you make a documentary film or mobisode or game.

But I think my ideal would be that everybody had the discipline of being taught to shoot on film, and then were given the freedom of having a small camera

and the ability to edit it. Because then you see the world in ten-minute chunks and you're incredibly disciplined about when you pick the camera up and when you leave it, and I think they make the best films.

What is the sense or the essence of documentary?

A bigger truth. I think that's what I'd say. It's the bigger truth that there's news and current affairs, journalism which has to be concerned with the precise truth, and I think documentary is as rooted in reality but is concerned with the bigger truth, what does it say about us now, rather than what does it say about this specific thing. And there are different ways: within my strand I have strange hybrids of drama and documentary and very different ways of telling stories but they're all somehow about a bigger truth. You look at something and you think you know what it looks like, but then after you've seen the film you see it in a completely different way. So I think that's the sense of documentary.

Entrevista con BRIAN WINSTON (15/01/2010)

What do you think are the main factors that have participated in the evolution of the new wave of documentaries and do you think that digitalization has something to do with it?

I don't see that much evidence of new kinds of documentary. I think there's a tendency to lose the disciplines of films in ways that don't necessarily improve the narrativity of the documentary. I think that the big thing that has been really growing ever since the introduction of tape is that the cost of production has fallen but in an absolutely typical way, that hasn't meant an increase in efficiency.

As somebody once said there's no such thing as an "efficiency-saving machine". Because what happens is the task grows to fill the space you save by not having to do things like load the film and so on. So now people record appallingly long interviews, but they're still interviews. And I think that's true of everything. People will record enormous amounts of material so that the old disciplines we used to shoot 3:1, 4:1. It was the standard in the classic period. Maybe a bit longer but certainly not ridiculous. (Flaherty was alone in shooting absurd, 1000:1) When direct cinema was introduced and we got hand-held cameras, then people went up to 10:1 and you started to get maniacs like Wiseman who would go to 30:1 or 40:1. But basically now you get everybody working at 40:1 or 100:1 because nobody knows what they're doing.

And I've had real experience of that very recently working with an ex-BBC editor. I gave him a script, an old-fashioned script with frame references where it should be cut, and he's saying he needs five months; and I'm thinking three days. Now the three days is excessive to do it properly, that's newsreel hackery, but the fact is that the reason he's used to twenty-week editing schedules is because

people shoot forever and then they come in and they wonder what film they've got. So of course it's down to the editor to actually work it out.

In Amsterdam this year, on the jury, we looked at a film and we didn't like it particularly and then we noticed in the festival newspaper that the filmmakers had said "Well, you go out and shoot things and then you work out what to do with it." Well the answer is, no you don't. And the only reason they can say such nonsense is because it doesn't cost anything. It's not costing us anything to record this. You couldn't think about doing this, even 8mm, how were you going to do this before the video? So I think there's been a laxness about that and that's true of shooting, true of editing...

In the film I'm making at the moment we were working with an experienced BBC guy; we're only shooting interviews, we don't need any great stuff, although I must say it's all beautiful. We interviewed Nick Broomfield for the film I'm making, and I had four things I wanted Nick to say and I knew exactly where it was going to fit in the movie and so we shot it. It took us twenty minutes and as we were walking away the guy said to me "That's a real pleasure, normally we spend hours." And I said "That's because people don't know what they're doing". So I think, for me, there's a sort of certain lack of discipline which isn't the result of digital technology but is encouraged by it.

And it isn't even the result of video in the 70s coming in. It's bound up with the technological changes, but it's the technological changes of direct cinema that really do it. People think about happenstance, so with the first generation of direct cinema you get people waiting for things to happen so they can film them, etc. And then, that becomes interviews where people wait around and talk to people forever to see if they say anything of interest. And the discipline starts to erode and the structure erodes.

But it's true that the cheapness and flexibility of digital cameras helps not only to increase the numbers of productions but also democratizes public opinion?

No. I think that that's a theoretical position that is possible but it's rather difficult to prove. I mean, logically, it ought to be right, but I think there are a number of factors that make it more contentious than it seems. First of all, it's a truth discovered by the liberal democracies of Western Europe which eludes most governments, most authorities, and has for centuries, and it's this: if you try and stop people saying things, they'll say them. To use a Marcusean term, there's a sort of "prisonhouse of freedom".

The second thing is that looking for material is like looking for material in a haystack. It's not who produces, it's not proliferation of production, it's exhibition. I remember at one point I had a statistic: there were 50,000 rock and roll bands playing on one of the networks, Myspace or whatever, "so what?" you know, who knows? You can get lost. And finally they're not coming up with anything new. The fact that everyone can do it means there are a lot of people imitating mass communication forms. If you look at Youtube you can see that.

People ape mainstream media all the time. There's a code which they know they have to follow in order to communicate, but they don't know quite how the code works because they've only ever received it, they've never been taught how to do it. So the stuff is interminable and useless, quite a lot of it. Now occasionally people stumble out, but the answer is they would stumble out anyway. So I think that's all illusory, the notion of democratization is illusory.

The argument between Google and the Chinese government at the moment that we're speaking today (in January of 2010) that's absolutely typical, that's what's really going on. It's an illusion. And the proof of that is to do with all of the famous cases that people talk about. The Junta in Burma, everybody's taking

photographs of their repression. But as long as you're selling them all to the Chinese you can take as many photographs as you like, you're not going to move them. You know, realpolitik is realpolitik. Don't confuse the possibility of that. That's not saying that it doesn't get eroded at the edges but the authority will move to control that. And I therefore don't believe that the technology itself is any sort of guarantor of increased ability.

And I suppose the final thing I would want to say about it is that I'm always reminded of a remark in a book by Alexander Werth as one of the first people to write about the Soviet Union in the 60s. I remember I read it when I was a kid, and he was talking to an official at the All Writers Union who said the number of writers had improved 25,000% between 1910 and 1960 and Werth's remark was "Yes, but in 1910, the writer was Tolstoy". In other words, you give people a pen but it doesn't mean to say they're going to write a great novel. It doesn't mean to say they're going to write the Communist Manifesto, it doesn't mean to say they're going to write the Declaration of Independence.

If you give them a camera, the same. They aren't going to make *Citizen Kane*. There's more going on than simply having the technology. That is the crucial thing. And it's an illusion to believe that giving people the technology is going to affect that. But this, of course, is not to say that you mustn't give the people the technology. Of course you must give the people the technology, that's a given, but you mustn't expect too much from it.

If you ask a commissioning editor or even a jury in a Festival “What are you looking for when you see a documentary?” they speak about “We’re looking for high quality documentaries”. What are high quality documentaries nowadays?

I think the issue of quality is a coded for ideological constraint. You have to understand that it’s a suppressive notion and if you look at the history of the development of technical standards they’re an expression of the same thing. The American Society of Motion Picture Engineers, the SMPE, now the SMPTE or whatever, was founded in 1915 to impose technical standards. It also started to build Hollywood as a mechanism of control. The BBC, faced with the first Portapack images in the late 70s; the BBC engineers announced that they were untransmittable. Of course they were transmittable. So that’s the first level of control. The quality is the same. And the BBC have always used that.

It is very common, on the rare occasions when the BBC commission something that they then don’t feel they can use: *War Games*, by Peter Watkins, for instance, the first level of control when you say “you’re censoring this” and they say “how dare you? We are impeccable liberals, we don’t censor things. No, it’s not very well made. It doesn’t meet the standard. It isn’t of sufficiently high quality.” So quality is code for censorship.

And I’ve written at length about how the argument of quality – technical quality. In the thirties, Grierson’s argument with the people to his left, with Ivor Montagu and the Workers’ Film and Photo League people, was always about quality. And Grierson wouldn’t use 16mm. Why wouldn’t he use 16mm, if he was trying to reach people outside the mainstream cinemas? 16mm was there, you could do things a lot easier, but then he wouldn’t be a professional, he wouldn’t meet quality.

And people on the left also believed quality, and certainly there is a moment when quality becomes important. It's the same as language. If the quality is so appalling, if the film is so ill-exposed and badly put together that you don't know what's going on, then obviously there's a quality issue. But if you can see it and understand it, there's no quality issue. And to claim there's a quality issue is actually to censor. It is actually to give you a censoring tool.

So I don't hold with the notion of quality being very substantive. And when people on juries tell you they're looking for quality, that's, I think, fairly meaningless. My experience of juries is that people are looking for something new, certainly. They want to be told something they haven't seen before. That's a real problem. And they want it to be well executed so they can understand it.

And indeed, it's not a question of meeting a threshold of quality, it's a question of doing things that will carry things a stage further. There's a Spanish documentary which did very well in Amsterdam with my jury, about a spy, a double agent in the Second World War, which constantly cross cuts interviews with experts, the history of this guy, with feature films of the time about people spying. It's wonderful, it adds a whole dimension.

I guess you're referring to *Garbo. El Espía*, by Edmon Roch...

Exactly. And we all liked it, because we looked at it and we said: "That's clever." So when you say quality, my experience is that people want things to be clever. They expect a certain level. The film that won (*Last train home*, by Lixin Fan) is beautifully made, there's no question about it, but it's also the humanity of the thing. It wasn't the outstanding quality of it, in a technical or a real sense, it was very well thought out, it was humanistic, it dealt with a real issue. *Garbo* was shortlisted, and this other film won. And it was a really nice film. And you could turn around and say "but it's of very high quality", but that's meaningless.

Do you think that the new documentaries have a trend towards subjectivity and individualism?

I don't think there's a trend. If there is a trend towards the autobiographical it's been going on for forty years. I mean, it started with *Sherman's March*. It gets easier, this equipment really makes the personal film easier, and I think there is a certain tendency to make autobiographical films as people now have the wherewithal in a way that they didn't. You'd have to be Stan Brakhage or even Ed Pincus and the guys in Boston who started doing personal things, but that is a reflection of the way in which society was going.

I've always related those films to the rise of the "me" generation which had nothing to do with filmmaking, it was to do with the changing and indeed increasing dominance of the individual in American society. And people started making autobiographical film and so on and so forth. I don't think there's a trend, therefore, I think it's there. I think also all of the traditional forms of documentary, the Griersonian repertoire of filmmaking is there.

I think that there are a number of new developments under way which have recovered the possibility of documentary outside of the observational which has dominated the Anglo-Saxon documentary enormously, more than continental European documentary. We were in the grip of the enchanter: The observational fly-on-the-wall direct cinema enchanter, to the point where people to this day believe that unless you do that, unless its observational with no commentary etc., then it isn't a real documentary.

For instance, the paper I'm about to give here, Lanzmann, I dismiss it, a footnote, Lanzmann says "Oh, it's not a documentary because I re-enacted things", and I've said this need not detain us if we remember *Nanook of the North*. It's

ridiculous. You announce that something is not a documentary because you don't know what a documentary is. So I think since the mid 80s with films like *The Thin Blue Line* and Michael Moore's first film, people have been recovering a whole range of possible expression and the traditions which direct cinema totally blotted out for a quarter of a century, in the Anglo-Saxon documentary especially. It's true to a certain extent elsewhere but particularly in the Anglo-Saxon documentary. And I think that what we've been having now since the hegemony of the observational started to get eroded in the 80s we've had an increasing pace of varieties of forms, which I find extremely interesting. Animated documentary, for instance, I think is really interesting or Brian Hill's experiments with musicals.

I wrote ten years ago that I thought the crucial element was witness. So either you witness it as the filmmaker, it's your witness as a filmmaker, which is one observation on camera, or you film people who have witnessed, who bear testimony, in various ways. Then, once you start bearing testimony, then you can reconstruct against that witness and then it doesn't matter how you reconstruct, and maybe there are some subjects where the appropriate way to reconstruct is to use animation, or to get people to distil their life stories into a song, it doesn't matter. Once you've accepted that the issue is prior witness then you're OK.

And I've discovered making this feature film that I'm making about Robert Flaherty that the received opinion about Robert Flaherty, and I've said this myself, and I've never questioned it, is that he just dreamt up all of the incidents in *Nanook*, with the help of Allakarialak, and he wasn't remembering what he actually did but what his father did. So therefore it's a generation out of date, it's all invented, and the incidents are typical but they're not grounded. I'd never done any original research on it, I spent two minutes in the Flaherty papers and some published stuff and I'd started putting things together, because if you're working on a subject you do, and I'm working on a film. And it's amazing that he met a guy in 1912 who had spent ten years totally isolated, with his family, collecting driftwood and one thing and another to make himself a canoe, an *umiak*, to get back to civilization because

he'd gone out hunting and the ice had split in the night and everything had drifted away. And the incidents are in an account Flaherty published of this guy's adventures, he's called Comuk, in 1915, whenever Flaherty published the account, and the incidents are exactly reconstructed in *Nanook*. There is prior witness. The walrus hunt, he got that from another guy from Homaraluk. So we were wrong about that.

It is witnessed stuff, very often. And I think the prior witness thing means that if you've got prior witness then it doesn't matter how you illustrate it. And there's more to documentary than the mere observational. And I think that's the trend, that there's a diversity of expression, and when you finally add onto that the possibility of CGI, which I think has only been barely touched at this point, I proposed and nearly got approved. Actually, a long time ago, ten or fifteen years ago, and the technology wasn't really there to do it in any viable way, but I proposed a series which would use digital technology to animate visual material from the past.

So there's this moment in 1895 when the world moves, that the most amazing example of that of course is a wonderful little film called *Locomotion* which is a history of the steam engine, but it's all stills, what we used to call action stills, moving the camera relative to the still images. And then suddenly it's 1895 and there's a steam train moving... So in 1895 the world moves. But in fact you can move the engravings.

Milton, who famously said "as well burn a man as burn a good book". Well, his death's head is in Westminster. You could make him say that very easily. And, in fact, I wrote a little script as part of a pitch document which was about an incident in the early 19th century called Peterloo, where a crowd of workers was attacked by a militia in St. Peter's Square in Manchester, in 1819, and there are wonderful engravings on it and there's an eye-witness account and you could get all those things to move, the hussars with their sabres, of course you could. So we

haven't even started to scratch the surface of the possibility of CGI in the documentary, it seems to me.

We're talking about an animated documentary, that means something that we can create without shooting, but that doesn't mean that it's not a documentary. That means that technology is a help for documentary?

I agree. No question about it.

So that means that it's something that's based on the ethics of the documentary filmmaker?

Exactly. But I'm not saying that anybody can do it. That's the point. It's still a question of having something to say, of obeying narrative norms etc. Doing all the things you need to do in order to communicate appropriately, which doesn't come necessarily that easily to everybody. Because it's an artificial form, it has to be learned. And people are either more or less skilled at doing it, so people can talk, but some people are more persuasive than others. So if you give people cameras and some people use cameras better than others, and some people use these digital technologies better than others...

But the mode of communication has to be conservative. Language has a dynamic but is inherently conservative because if it isn't it won't work. People have to understand each other, which means they have to share something that's been previously agreed. And it's the same with visual language. So that if you're making a film there are certain assumptions. You can play with it, you move it, you push it, but you can't abandon it. That's the avant-garde. It's a definition of the avant-garde. They're constantly trying to abandon the agreed language. And that's one of the ways in which the agreed language advances and lives and grows, I have no

problem about that. But it's also why the avant-garde isn't a mass medium, by definition, whatever art it's in.

So that's what I think happens. People can do these things with digital but the example I've just described to you is actually professional thinking. It's me as a professional, not me as an average Joe, it's me as a filmmaker thinking here's a possibility, let's come. But if I'm not a filmmaker, how do I start?

It's a problem sometimes to categorize films. So when we categorize documentaries, does it mean that there's an agreement between the viewer and the filmmaker that what we are going to see is truth?

You're very right to actually involve the audience in the deal. I think one of the mistakes made in the classical definition of documentary is it assumes the camera will give you a truth, or whatever. Whereas in fact it's a deal. Reception theory makes that quite clear, it's a deal between the viewer and the screen. And the viewer has to understand what the protocols of documentary are. The problem is, Noel Cowell says "People understand the protocols." No, because the protocols can be easily subverted. You can fool people all the time. So I think he's wrong about that. But he's right about the notion of protocols. They're not a guarantee of the truth, of course.

Now the point, I think, is that within the normative protocols there are ways of defining documentary. My latest thing is to take Ricky Leacock's definition and add the audience element to it. Because Ricky said, "It's some aspects of reality captured by me while I was there", so that's what I'm saying: "It's some aspects of recorder reality, interpreted by the audience as a truth of some kind, or as having an elevated truthful relationship with the pre-existing reality". That way you actually remove the onus of authenticity from the filmmaker and put it on the audience to accept or reject as they will. And I'm much happier with that.

Why is the number of documentary Film Festivals increasing? Is it because there is a large number of productions, or because the genre of documentary is in fashion, or because the festival is the only place where you can see this kind of films?

Certainly the last is true, and I think there is a fashionable thing going on and people are looking for documentary, and I think in a sense it's true that people are making more documentaries because the equipment and everything else is cheaper. The fact is that they're not actually coming up with new forms, and if you look at documentaries you see things now which used to be very rare have become absolute commonplaces so that they become self-indulgent.

I'm thinking of "the film about why we couldn't make the film". Now when Michael Rubbo goes *Waiting for Fidel* forty years ago, that's really interesting. When Jill Godmilow makes *Far From Poland*, it's really interesting. But when some clown who hasn't done his research gets kicked in the teeth because he hasn't done his research, that's not very interesting – that's just stupid. And you see an awful lot of that and I think that there is a trend to that.

And indeed documentaries are at the moment popular, whether they'll remain so or not I don't know. They're not as popular as people suspect. They still haven't reappeared on network television, for instance. Michael Moore's the only one who really makes money. Nobody else makes any money. If you look at the Variety gross figures you get a few documentaries right down at the bottom. So they're not that popular, it's just that nobody watched them at all, so if one person watches them that's a 100% increase.

So we can't speak about economic profitability when it comes to documentary...

When you get to actually making mainstream films and you're going onto the television it isn't that cheap. This is completely illusionary. There are all sorts of things. If you look at the major feature documentaries we've been having about, say, ecological subjects, with one thing and another they all cost a fortune. *End of the Line*, for instance, Rupert Murray's latest movie, that's a nice few-hundred-thousand or half-a-million-pound production. The film I'm making is a third of a million euros. Try and go near an archive, they charge you twelve thousand dollars a minute. It's illusionary, this. Capitalism isn't disappearing because Sony have made a little camera that you can make a film on.

In UK seems the word “documentary” is not a problem at all, when you are using the term to call other sub-genres like “drama-documentary”, “docudrama”, “docugames” etc., whereas in Spain, and other countries, we are trying to avoid this word, using expressions like “non-fiction”, “*cinéma du réel*”, etc.

That's really silly. It's a representation, it's not the real. If you can't tell the difference between looking at a photograph of an earthquake and being in an earthquake there's something seriously wrong with you. There's a profound difference about that, it's nothing to do with the real. It's no more to do with the real than a fiction film. I mean, Tom Cruise is a real person. So when he pretends to be somebody else, that's real, it's a real pretence.

Calling on the “real” in defining the documentary film is to ignore that what you're really talking about is a relationship to reality. And that the claim is being made about the relationship to reality being different from the relationship to reality in fiction. So I actually don't mind non-fiction so much but I would object to that because that implies that a number of fictive elements, like narrative, are being abandoned, when in fact they're not because they're necessary to communication.

So I think the fact that we use documentary specifically is actually, despite the difficulties of defining it, a good idea. And the reason we have a difficulty in defining it in Anglo-saxon terms is really Grierson's fault because Grierson looked at Flaherty and declared that was documentary. And then, when Grierson decided to make totally different films with totally different ambitions for public education purposes, rather than travelogues, he said: "Well these are also documentaries". Because Flaherty had gained such a huge reputation he hitched his wagon to that. And he knew damn well the two things were totally different. And this insight is obvious when you hear it, I think, but I didn't realize that. That was told to me by a guy called Dennis Foreman, who was head of the BFI in the fifties and he invited Flaherty – he was the last person to invite Flaherty to Britain just before he died -. Dennis said that it's Grierson's fault – he knew Grierson very well, of course -. He said Grierson knew very well these two films were different but he put them together because it would help the PR. And we struggled with the consequences of not knowing what documentary is.

Having this endless debate about its definition as a result of trying to yoke these two things together but the fact of the matter is its some aspects of reality as recorded and processed for the consumption of an audience. It's a narrative. That's what it is, and there's no problem about that. But it has as much or as little to do with the real as any other sort of realist image.

Do you think that Reality TV is having some influence on the so-called authorship documentaries?

Yes, I think so. But then reality TV depends on an assumption of the real. I mean, Grierson would not acknowledge reality television as having anything to do with the real. Because it doesn't involve prior witness. What the camera operator, the cameras are witnessing in reality television is entirely the consequence of

decisions made by the producers of the programme. Well, what's that got to do with reality? It's disappeared up its own arse as far as that argument goes.

When Grierson is reconstructing, he's reconstructing things he's witnessed, or he's listening to people and they're telling him things that have happened and he's reconstructing them. There's always some reality somewhere. So that when you look at the classic collection of 1930's films there are actually some that are over the line, like *The Saving of Bill Blewitt*, which is classed as a documentary because it involves non-actors and it was made by the documentary film movement, but it's not documentary at all, it's a completely faked advertising film, selling the services of the Post Office savings bank. It has nothing to do with any reality at all. So that is just a fictional film, but most of the others actually recount – reconstruct material that they've actually heard or seen or witnessed -. And then, when you get observational cinema you do witness those things.

But they're things that were happening whether you were there or not. As Ricky Leacock says: "Let the event be more important than the filming". Well, in reality television there is no event. The event is created by the producers therefore it's worthless. Now John Dovey would tell you: "Oh no, it's useful, it's a simulation", but I think he's got that wrong.

What is the essence of documentary?

Well, I think it's prior witness. It's the notion of testimony. It's a testimony of something that relates to the real world, rather than to the imagination of creators. Fiction starts in the mind of the creator. Documentary starts in the real world in some way, and then it's processed through various minds but those minds are constrained by that initial start point in the real world. That is the essence for me.

Entrevista con PATRICIO GUZMÁN (15/03/2012)

Tras las sinfonías urbanas y el cine de vanguardia de los años 20 o el cine directo de los años 50-60, parece que el cine documental contemporáneo está viviendo también una transformación formal y conceptual, ¿cuál crees que es el factor o los factores que han ejercido más influencia en el momento actual del documental?

Yo creo que la utilización de las cámaras de vídeo; el hecho de que no sean tan caras, que entre un par de amigos se puedan comprar una cámara; el hecho que puedas montar en un Final Cut o en AVID, que no son tampoco difíciles de obtener, ha hecho que mucha gente empiece a practicar documental y se hayan transformado en realizadores profesionales. Por otra parte, hay una enorme cantidad de festivales de cine documental, son incontables, y es otra forma de aprender, confrontarse con los demás y prosperar. Pero yo pienso que, a pesar del *boom* que tú señalas, todavía estamos en una etapa de precariedad, de crisis, porque los canales no aceptan los temas complejos, generalmente aceptan los estereotipos y los temas más fáciles. Y, generalmente, nuestras películas son complejas, son películas de autor, son subjetivas, algunas son experimentales, y ese tipo de temática no encuentra eco en los canales convencionales.

¿Crees que la digitalización, que es uno de los factores que has citado, ayuda a crear un cine documental que tiende más a la subjetividad, hacia la primera persona?

Yo creo que sí, porque hay una cuestión económica detrás. En el sentido de que una cámara pequeña, un equipo reducido, es como un escritor frente a una hoja de papel. En ese sentido, tú puedes hacer obras más íntimas que antes, donde te rodeabas de un equipo mayor, con una cámara pesada, un ingeniero de sonido con una percha enorme y todos los asistentes, debido a que todo el material era pesado. Ahora, con dos o tres personas, o con una persona incluso, se puede escribir una película igual que un escritor lo hace en una hoja de papel, y

eso atrae como consigo un cine subjetivo, personal, íntimo y profundo.

¿Cuándo un director se convierte en un personaje de su propio filme?

Hay oportunidades en que el tema requiere tu participación. Por ejemplo, si tú has tomado parte de una acción y tu película trata de esa acción, entonces tú tienes el derecho a entrar al plano y ser una personaje más, y tal vez tú seas el que narre la película. Hay que tener cuidado de que no te transformes en un presentador de televisión, tienes que entrar con prudencia, con cautela. Pero sí puedes entrar porque tu tema te concierne. Pero si no te concierne, y no está justificado, no hay ninguna razón para que estés dentro del plano.

En tu filmografía, de manera progresiva, has ido incorporando más detalles de tu personalidad. *La Batalla de Chile* era narrada en tercera persona, con un estilo expositivo y con un fuerte compromiso político, pero en tus últimos filmes, las formas y los temas han evolucionado hacia el terreno de lo personal, llegando incluso a incorporar el “yo” en tus narraciones. ¿Crees que tu filmografía va en la misma línea progresiva que el cine documental contemporáneo?

En cierto modo, tu reflexión es correcta. Mi cine comienza como un cine con una gran distancia, como es el caso de *La Batalla de Chile*, donde la narración es impersonal e informativa, y gradualmente he ido yo mismo entrando en mi propio mundo, y también yo mismo he comenzado a filmar. Entonces, eso hace que el mundo personal esté más cerca de ti como expresión artística. No tienes que explicarle a una cámara "haz esto o lo otro", sino que tú mismo filmas tu sombra, el suelo de tu casa, el mobiliario... Y lo haces con tu mirada de cuando eras niño. De tal manera que, en la medida que tu cine se hace más íntimo, es porque el equipo permite también esa intimidad. Y yo creo que sí que he seguido los pasos de un cine más subjetivo poco a poco. Y la próxima que haré también sigue la misma huella de *Nostalgia de la luz*, y yo la voy a narrar. Probablemente, el filme se transforme en un díptico y quizás en una trilogía.

Entonces, ¿puede que llegue la culminación de tu obra con un autorretrato? ¿Es posible?

Tanto como autorretrato no, porque se requiere mucho arrojo para hacer un autorretrato. Creo que no sería capaz. Por ejemplo, Alan Cavalier es capaz de hacerlo, pero yo no tengo tanta osadía como él.

Pero sí que has filmado solo.

Sí, completamente solo. Sin sonido, sin nadie, sin asistente en una calle anónima, en alguna ciudad...

¿Y qué ventajas tiene respecto a grabar con un equipo de dos, tres personas?

Digamos que tú puedes esperar durante mucho tiempo que ocurra algo, ya sea refugiado en un café o en una esquina. Puedes esperar a que empiece a nevar, por ejemplo. Eso es interesante, requiere mucho tiempo: en invierno, en alguna parte... Si estás con un equipo, siempre estás de alguna manera preocupado de ellos, de si ha llegado la hora de cenar, de si te están esperando en casa, de si dejarlo para mañana, etc. En cambio, si tienes la cámara tú, y estás solo, el rodaje no tiene límites, a no ser que la luz se vaya por completo.

En algunas de tus películas, al igual que podría ocurrir con la filmografía de autores como Heddy Honigmann, decides intervenir, ser un personaje de la obra, escuchamos tu voz, sabemos que estás ahí, pero reniegas de aparecer dentro del plano, ¿es una cuestión formal a la hora de rodar el documental o es simplemente pudor?

Yo creo que uno debe aparecer cuando está justificado que aparezca. El hecho que aparezca el micro, tu mano o un escorzo con tu abrigo; si aparece algo de ti, tu sombra, eso no significa que estés dentro de la película; eso significa que tu presencia está ahí, porque tú estás llevando adelante la película. Pero que tú

entres en la pantalla enteramente no es necesario. La pantalla está reservada para los personajes. A veces, en la década de los 60-70, era común que el realizador entrara, incluso con los fonos puestos, con un micro. Te pongo como ejemplo *Shoah*, en la que Lanzmann aparece constantemente. Pero Chris Marker nunca apareció en sus películas, jamás, ni siquiera su mano se ve. Yo creo que es una cuestión de personalidad. Pero estrictamente, desde el punto de vista estético, esa persona no tiene nada que hacer ahí. En el caso de Lanzmann, era interesante que él preguntase en francés, la traductora traducía al checo y el checo iba al otro y volvía. Eso era muy interesante porque era un eco doble y triple, pero si no se produce eso yo creo que tú sobras. Michel Moore se mete siempre, porque él es parte del dispositivo.

En el caso de Michael Moore, ¿crees que su presencia en el plano y su popularidad condicionan totalmente el discurso de sus películas?

Sí, como no. El dispositivo de Moore es muy limitado en ese aspecto. Cuando él hizo la película de los automóviles, *Roger & Me*, hace ya más de treinta años tal vez, él era como cualquier otro. Pero cuando descubrió esa faceta de provocación y de entrar a campo y preguntarle al gerente “cuánto gana usted”, “qué impuestos paga”, “cuánto le paga a los empleados”, etc., él era el personaje central. Y como Estados Unidos casi no tiene críticos, a mí me parecía muy legítimo que apareciera un crítico del capitalismo a cuerpo descubierto. Lo que pasa es que, después de tres o cuatro películas, tienes que cambiar o se vuelve a repetir lo mismo. Si Michael Moore enflaqueciera no podría seguir haciendo películas. Porque él es parte del dispositivo narrativo; él, con su sombrero, su aspecto voluminoso, es la persona que va a molestar al otro, es el provocador.

Cambiando un poco de tercio, ¿todo lo que no es ficción es documental o entra dentro del género?

No, porque hay otros géneros: está la animación, el cine abstracto, el cine de ideas, el cine experimental, que siempre ha tenido un espacio; el cine científico,

hay películas que son estrictamente hipótesis científicas y hay festivales para científicos que hacen cine y que incluyen todas las ramas: botánica, zoología, ecología, espeleología, etc. Es muy amplio ese espectro, es nuevo.

Pero, en ocasiones, la abstracción, el ensayo o lo experimental forman parte de la programación de algunos festivales de documentales.

Es verdad que últimamente el cine documental, en su complejidad narrativa, se ha ido acercando al cine experimental. Hay secuencias abstractas, reflexiones subjetivas de un autor, por ejemplo, ilustraciones con agua desenfocada, reflejos lejanos, la nieve, el blanco, las nubes o alguna textura en una pared, en un suelo... Sí, hay momentos en el cine de autor en que, de repente, estás dibujando una abstracción. Te pongo por caso *Tishe!*, de Victor Kossakovsky, cuando se asoma por la ventana en la noche y el pavimento está lleno de gotitas de agua, y parece el firmamento. Tú no sabes si está filmando el cielo o es la calle y, mientras tanto, se está escuchando una voz de un líder, de una soprano sola, y no explica nada. De tal manera que hay reflexiones subjetivas, particulares, tales como las de Robert Kramer, por ejemplo, que sí se puede decir que hay una línea difusa, más compenetrada, entre el cine documental de autor y el cine de experimentación. Sí, sin duda.

En relación a las narraciones dentro del documental contemporáneo, nos encontramos con diferentes texturas personales, voces atípicas, diferentes tonalidades, textos creativos... ¿Crees que es para romper con los cánones primitivos del género o es simplemente una forma natural de expresarse dentro del documental?

Yo creo que el cine documental hoy en día, en su perfeccionamiento, en su abandono de la pedagogía y de un cierto primitivismo del lenguaje, utiliza más los recursos narrativos del cine y, del mismo modo, la voz pasa a formar parte de esta evolución. La voz de los *speakers*, de los locutores profesionales, se quedó atrás con respecto al lenguaje. Ellos eran capaces de clarificar una película pedagógica,

un tema instructivo. Pero ya cuando empiezas a hablar de la angustia que tú sientes ante el mundo actual o del miedo que sientes frente a la gran ciudad, si pones a un locutor a hablar de eso, se transforma en un error, porque no están acostumbrados a trabajar con sentimientos. Son personas que hablan bien, pronuncian bien, tienen buena dicción, son máquinas parlantes, muy deformadas por el mundo de la radio y el mundo de la publicidad. Entonces no nos sirven ya. Y como no nos sirven, un amigo, un actor o tú mismo puedes hacer el trabajo mejor que ellos, con más expresividad, con más silencio, con más pausas. Aún cuando tu dicción sea defectuosa, la sinceridad, la autenticidad de tu palabra, será mayor.

Y es un gran error que una buena película la dejes en manos de un actor. Yo no entiendo, por ejemplo, algunos documentales anglosajones cuando dicen "narrado por" y aparece una voz gigantesca del tamaño de una montaña que no tienen nada que ver con tu película, narrando aquello como queriendo dar prestigio a ese documental. Es un documental que tiene complejos, requiere una voz para alcanzar el nivel. No tiene sentido. Lo hacen mucho los ingleses, los norteamericanos. Afortunadamente sólo ellos lo hacen. Es un grave error estereotipar la voz famosa en tu formato documental que es un cine fino, delicado, lleno de sutilezas, de misterio. Todo el misterio y la poesía se pierde con esa gente.

Has comentado la palabra sinceridad, sin entrar ahora en juicios de valor sobre la arcaica noción de objetividad en el documental ¿crees que al final la labor del documentalista se resume en una cuestión de sentido común y de ética?

En gran parte. Yo creo que el arte, en general, obedece a razones tan particulares que tienes razón en el sentido de que, ¿de qué manera le enseñas tú a un pintor a ser pintor?, ¿hasta dónde la enseñanza artística toca fondo? Tú puedes aprender algunos rudimentos del lenguaje, de la estructura clásica; puedes aprender algo de las formas artísticas. Pero de ahí a que te enseñen a

crear poesía es imposible. Yo creo que eso pertenece al talento personal que cada uno tiene cuando se desarrolla, por que hay mucha gente llena de talento que nunca logra expresarse. Y eso es un misterio y no hay recetas. Del mismo modo como que se puede decir que cada película inventa una nueva manera de montaje, cada persona inventa un lenguaje que no viene ni de la escuela primaria, ni de la secundaria, ni de la escuela de cine. El arte no se transmite, se tiene, es una herencia, es un gen. Es un misterio.

¿Cuál crees que es la esencia del documental?

Contar una historia con elementos de la realidad y con materiales de la realidad.

ANEXO 2

· **Fichas de los documentales
de la muestra**

Ficha técnica

Título: 66 Seasons

Título original: 66 Sezón

Director: Peter Kerekes

Países: Eslovaquia / República Checa

Año Producción: 2003

Duración: 86 min.



Sinopsis: Las 66 Seasons son las temporadas que van desde 1936 a 2002: la Segunda Guerra Mundial, el comunismo, la invasión soviética de 1968 y el fin del comunismo. El documental intenta captar, desde el presente, diferentes fragmentos históricos de estos tiempos a partir de la vieja y acogedora piscina de Kosice, la segunda ciudad más grande de Eslovaquia. A partir de las numerosas y pequeñas historias de los bañistas, Peter Kerekes hace un repaso sobre los diferentes momentos históricos de los países del Centro y Este de Europa.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2005

Categoría: Premio "Jean Vigo" al Mejor Director

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: También aparecen otros miembros del equipo de rodaje como los sonidistas y el director de fotografía.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Interviene muy a menudo con comentarios y preguntas sobre los testimonios.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: El proceso de la película se convierte en una constante durante todo el filme. Los testimonios hacen valer la presencia del director en numerosas ocasiones.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Sus constantes intervenciones y el vínculo de unión que se establece con los testimonios convierten al director en uno de los personajes de este documental.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Aunque el objetivo del documental no es descubrir la vida del director, sí que aparecen como testimonios su abuela y su padre y algunos ciudadanos cercanos a su entorno. También se habla sobre su abuelo y hay alguna referencia explícita a la situación del director, como por ejemplo, como cuando su abuela comenta que "tu abuelo tenía el mismo problema de bronquitis que tú".

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Como ya hemos comentado, su abuela y su padre son algunos de los testimonios directos. También se repasa la historia de su abuelo cuando fue destinado a Kosice.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Utiliza material doméstico de algunos de los personajes como al final de la cinta, cuando proyectan fotografías de sus abuelos en casa de los mismos.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No

Observaciones: La reflexión sobre el propio proceso y construcción de la película es constante a lo largo del filme.

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** A Lesson of bielorrussian**Título original:** Lekcja białoruskiego**Director:** Mirosław Dembinski**País/es:** Bielorrusia / Polonia**Año Producción:** 2006**Duración:** 53 min.

Sinopsis: A Lesson of bielorrussian muestra la historia de unos jóvenes activistas que no se rinden en su esperanza que Bielorrusia será algún día libre. Franek Viacorka estudia en la única escuela de élite que promueve el uso de la lengua bielorrusa, formada por su propio padre que se encuentra encarcelado. Aunque la escuela ha sido proscrita, siguen ejerciendo clandestinamente desde 2003. Todos son víctimas del proceso antidemocrático liderado por el Presidente Alexander Lukashenko. Franek y sus compañeros muestran su entusiasmo y activismo en todo momento expresando su oposición de manera crítica a través de periódicos, música de denuncia o conciertos organizados en contra de la actitud represiva del Gobierno. En marzo de 2006, con motivo de las elecciones presidenciales, demuestran su apoyo al candidato de la oposición, en una manifestación masiva celebrada en la plaza de Minsk. Parece imposible luchar contra las fuerzas de Lukashenko pero el documental deja una puerta abierta a la esperanza.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2006

Categoría: Premio IDFA DOC U!del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: No se trata de un narrador profesional, ni de un texto con una estructura narrativa clásica, sino que es el propio protagonista, Franek Viacorka, quien registra, a posteriori, una locución que servirá como introducción a su persona y al tema en cuestión, así como para hacer algunas breves anotaciones a lo largo del filme.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En algunos momentos vemos cómo la autoridad arremete contra el objetivo de la cámara y la secuencia continúa debido a la importancia de la acción.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: No exactamente, aunque es interesante apuntar que el director, a sus 25 años, durante el periodo comunista en Polonia, se encontró en una situación parecida a la de Franek y sus colegas hoy. Estuvo en prisión 2 meses por distribuir periódicos con el símbolo de solidaridad. Según el director: "para mí fue como un déjà vu, ya que las situaciones entre Polonia en aquella época y Bielorrusia hoy son muy parecidas".

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros Muchas de las imágenes utilizadas han sido registradas por diferentes unidades que asisten al director.

Ficha técnica

Título: Alicia en el país

Título original: Alicia en el país

Director: Esteban Larraín

País: Chile

Año Producción: 2008

Duración: 86 min.



Sinopsis: "Alicia en el país" narra la historia de Alicia, una niña quechua de 13 años, quien en diciembre del año 2004 realizó una caminata de 180 kilómetros desde su pueblo natal Soniquera, localizado en el sur de Bolivia, para ir a trabajar a San Pedro de Atacama. Impulsada por la precaria situación de su familia, Alicia inicia un viaje de características irreales, caminando a través de tierras mágicas y de sus propios recuerdos, siguiendo la invisible huella que durante siglos dejaron miles de otros quechua. Esteban Larraín se inspiró en este suceso real para elaborar un documental ficcionado cuya protagonista principal era la propia Alicia.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2009

Categoría: Gran Premio "Punto de Vista" a la Mejor Obra

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Esteban Larraín también ejerció de director artístico en el filme.

Ficha técnica**Título:** Antes de volver volando a la Tierra**Título original:** Pries parskrendant i Zeme**Director:** Arūnas Matelis**Países:** Alemania / Lituania**Año Producción:** 2005**Duración:** 52 min.

Sinopsis: Primer largometraje documental del director lituano Arūnas Matelis que muestra de forma lírica la vida de los niños hospitalizados enfermos de leucemia en el Hospital Pediátrico de Vilnius, Lituania, el mismo lugar donde algún tiempo antes a la producción de la película la hija del director había superado esta enfermedad. Documental poético que huye del sentimentalismo y que aclama la resistencia y esperanza del ser humano.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2006

Categoría: Primer Premio del Jurado (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Aunque no aparece su rostro, ni se muestra como uno de los personajes del filme, hay un momento que el director, mientras opera con la cámara a la vez que dialoga con uno de los personajes, podemos ver su brazo gesticulando e interactuando con él.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Interviene en determinadas ocasiones para preguntar sobre la acción de una manera espontánea.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: No es un personaje principal ya que no es ninguno de los enfermos ni sus familiares, aunque su presencia y su mirada como cineasta es palpable e importante para el espectador.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: En varias ocasiones el material utilizado en la película se extrae de las propias grabaciones de uno de los niños enfermos y principal protagonista. Estas imágenes sí que funcionan como diario filmado y muestran pequeñas anécdotas del día a día, así como autorreflexiones personales.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Como comentábamos en la sinopsis del filme, la hija del director sufrió leucemia y fue tratada en el mismo hospital. Un tiempo después de su salida, empezó la producción de este documental.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: A lo largo del filme se muestran fotografías de acciones acaecidas en el hospital, cuyo orden temporal no responde necesariamente al contexto narrativo de la historia, por lo que se deduce que esas fotografías podían haber sido tomadas cuando su hija luchaba contra la enfermedad un tiempo atrás.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Aunque el principal director de fotografía es Audrius Kemezys, el director, en ocasiones, opera con la cámara en tomas subjetivas.

Ficha técnica**Título:** Bandits**Título original:** Bandits**Director:** Zaza Rusadze**País:** Alemania**Año Producción:** 2003**Duración:** 52 min.

Sinopsis: En la tarde del 18 de noviembre de 1983, siete jóvenes georgianos secuestraron un avión soviético con pasajeros. El motivo: el sueño dramático de escapar hacia un esperanzador y libre Este. Lo que empezó como una fantasía ingenua acabó convirtiéndose en una pesadilla con un final drásticamente fatal que todavía permanece en las retinas y mentes de la nación georgiana. En ese periodo dominado por el terror y la censura, "Bandits" examina el lado humano del terrorismo, repasando los verdaderos motivos de la escapada, sus víctimas, supervivientes, mitos y leyendas.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2005

Categoría: Premio Especial del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: El propio director narra en primera persona lo acontecido en 1983.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Su voz sólo aparece a través de la voz en off.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Aunque sus intervenciones como narrador aparecen con cierta regularidad y muestra anotaciones subjetivas, no podemos considerar que forma parte del elenco de protagonistas de la historia.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Se observan comentarios subjetivos que tienen que ver con su situación personal cuando el avión fue secuestrado en 1983. También, hacia el final, reflexiona y emite algunos juicios de valor en forma de conclusión.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Utiliza fotografías de los secuestradores antes del delito, que bien deben pertenecer a sus familiares cercanos.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Zaza Rusadze es también el narrador en primera persona del documental.

Ficha técnica**Título:** Below sea level**Título original:** Below sea level**Director:** Gianfranco Rosi**Países:** EEUU / Italia**Año Producción:** 2008**Duración:** 110 min.

Sinopsis: En medio de ninguna parte, en el estado de California, en un desierto lejos de la civilización, un grupo de individuos forman una comunidad oscura. Hogares no edificados, sin electricidad ni agua, sin gobernantes, sin policías... Eso sí, se puede encontrar allí un salón de belleza o un cementerio de mascotas, entre otras paradojas. Algunas de las personas que viven allí están en busca de la libertad y la seguridad fuera de las ciudades, pero la mayoría de ellos solo quieren olvidar.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2009

Categoría: Gran Premio Cinéma du Réel

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Aunque no hay ninguna mención explícita sobre la presencia del director, algunas escenas iniciales, donde los protagonistas explican sus historias íntimas a cámara, la relación entre el director/operador son muy cercanas física y emocionalmente.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: Bingai

Título original: Bing'ai

Director/es: Feng Yan

País/es: China

Año Producción: 2007

Duración: 114 min.



Sinopsis: Cuando se complete la Presa de las Tres Gargantas, más de un millón de personas habrá perdido su casa, sus tierras y sus raíces bajo las aguas del río Yangtze. Y mientras las obras avanzan y el agua sube, una mujer se resiste a abandonar su pueblo, Bing Ai. 10 años de seguimiento de una mujer carismática y su familia, nos muestran sus luchas contra la burocracia local por conseguir una parcela de terreno segura para construir un hogar. Con el tiempo, Bing Ai irá revelando a cámara su verdadera vida, sus valores como persona y sus sueños inalcanzables.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2008

Categoría: Gran Premio "Punto de Vista" a la Mejor Obra

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: La voz de la directora aparece en forma de asentamientos orales o breves preguntas, únicamente cuando permanece a solas con la protagonista del filme.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Sólo con la protagonista principal: las declaraciones a cámara de Bingai y las intervenciones de Feng Yan son fruto irrevocable de la complicidad entre directora y personaje.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En alguna breve ocasión bromean sobre ser retratados por una cámara; en otras, exigen a la directora que deje de grabar. También, en un momento del filme Bingai pide papel y lápiz a la directora mientras está filmando.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

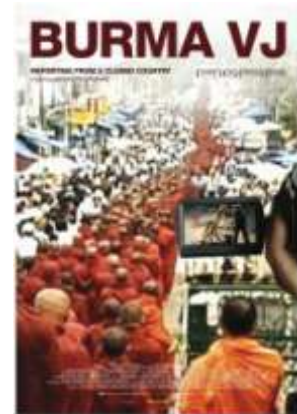
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Aunque no esté acreditada como guionista, su labor en este rol es obvia.

Ficha técnica**Título:** Burma VJ: Reporting from a closed country**Título original:** Burma VJ: Reporter i et lukket land**Director:** Anders Østergaard**Países:** Dinamarca / Suecia / Noruega / Reino Unido / EEUU / Alemania / Holanda / Israel / España / Bélgica / Canadá**Año Producción:** 2008**Duración:** 84 min.

Sinopsis: En 2007, un grupo ordenado de VJ (video-journalist o vídeo-periodistas) de Birmania se arman con pequeñas cámaras y otros dispositivos digitales para dar a conocer al mundo la represión política que sufre su país. A pesar del riesgo a ser torturados y apresados de por vida, el material es sacado de Birmania a escondidas y emitido vía satélite. Joshua, apodo de un VJ de 27 años, se convierte en el líder táctico de un grupo de reporteros cuando los monjes budistas encabezan un alzamiento masivo en septiembre de 2007. A medida que el servicio de inteligencia del gobierno se da cuenta del poder de las cámaras, los VJ se convierten en su principal objetivo. Algunas situaciones han sido recreadas, algunos nombres de personas y lugares han sido cambiados, pero en esencia el film muestra el día a día de estos reporteros en la sombra.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2008

Categoría: Premio VPRO IDFA al Mejor Largometraje Documental

Premio Festival (muestra)

Festival: The Grierson Trust

Año: 2008

Categoría: Premio al Mejor Documental Cinematográfico Int.

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: Es la voz guionizada de Joshua, reportero del Democratic Voice of Burma (DVB), personaje a través del cual el director, después de reunirse con él en Bangkok, decide utilizarlo como hilo conductor para unificar la historia.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: El director, Anders Østergaard, cede el protagonismo al reportero Joshua como personaje referencial del conflicto birmano. La voz en primera persona, su presencia "oculta" a cámara y su interacción con los propios dispositivos simulan una autoría traspasada por parte del director. De ser Joshua el verdadero autor del filme, todas las siguientes preguntas se responderían con un "sí".

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Can Tunis**Título original:** Can Tunis**Directores:** José González Morandi y Paco Toledo**País:** España**Año Producción:** 2007**Duración:** 84 min.

Sinopsis: Can Tunis es un barrio marginal, una lacra oculta en medio de la moderna y turística Barcelona postolímpica y del diseño. A él acuden a diario los toxicómanos en busca de droga. Los habitantes del poblado van a ser expropiados y temen por su futuro. En ese mundo, en el que los niños conducen coches robados y en el que en los juegos de "policías y ladrones", todos quieren ser ladrones, Juan y sus amigos se hacen mayores. A golpes con la vida se abren paso los muchachos.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2007

Categoría: Primer Premio del Jurado (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Aunque la tendencia del documental es observadora y se evita, a través del montaje, su intervención en forma de comentarios y preguntas, en algunas contadas ocasiones, la voz de los directores aparece con motivo de la propia espontaneidad de la acción al preguntar o comentar algún aspecto.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque no se aprecia diegéticamente en el montaje final de la película, es obvio que gran parte de las conversaciones son fruto de la interacción entre los directores, que están justo detrás de las cámaras, y los personajes. En algún momento, tal y como comentábamos en la pregunta 3, el director interviene con alguna pregunta espontánea que no es suprimida en el montaje.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En numerosas ocasiones los personaje se dirigen directamente hacia los autores y hacen comentarios sobre el propio proceso de la película.

Por ejemplo, en un momento del filme uno de los chicos gitanos tapa el objetivo de la cámara y Juan, uno de los niños protagonistas, le dice que se tranquilice ya que "están haciendo una película sobre nosotros".

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Ambos directores participan en la producción del filme. Paco Toledo es cámara y José González Morandi se ocupa del sonido directo. Antonio Ojedo colabora junto a los directores en el guión del filme.

Ficha técnica**Título:** Checkpoint**Título original:** Machssomin**Director:** Yoav Shamir**País:** Israel**Año Producción:** 2003**Duración:** 80 min.

Sinopsis: Los “checkpoints” son los puestos de vigilancia del Ejército de Israel en los territorios palestinos ocupados. Están en todos los caminos y a la entrada de todas las ciudades. Para pasar, los civiles palestinos deben someterse a una minuciosa revisión y a un escrupuloso interrogatorio a cargo de jóvenes soldados con el fusil bajo el brazo. El director israelí Yoav Shamir documentó de 2001 a 2003 el efecto de las fronteras impuestas a la fuerza tanto en los guardias fronterizos israelíes como en los ciudadanos palestinos. Los territorios ocupados y la Franja de Gaza, donde viven más de tres millones de palestinos, han estado bajo la autoridad militar israelí desde 1967. Al viajar de un lugar a otro para ir a trabajar, para visitar a familiares o para recibir tratamiento médico, hay que pasar por puntos de control israelíes. "Checkpoint" muestra estos encuentros anónimos entre los dos lados del conflicto y su impacto destructivo para ambas sociedades.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2005

Categoría: Gran Premio "Punto de Vista" a la Mejor Obra

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Escuchamos la voz del director al elaborar un pequeño comentario o pregunta a unos miembros del ejército israelí.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque hay algunos fragmentos en que los personajes se dirigen directamente al director, no se puede afirmar que el estilo del documental sea interactivo.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Pese a que Yoav Shamir nació en Israel nunca se ha visto implicado directamente en ningún conflicto.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Compadre**Título original:** Compadre**Director:** Mikael Wiström**Países:** Suecia / Perú / Finlandia / Noruega**Año Producción:** 2004**Duración:** 90 min.

Sinopsis: Cuando era un joven fotógrafo idealista, el director del filme, Mikael Wiström, viajó a Perú y conoció a Daniel Barrientos y a su esposa Nati. Los jóvenes hicieron a Mikael padrino de su hija menor. La amistad se conservó gracias a la correspondencia y a alguna corta visita. Muchos años después Wiström regresa a Lima para hacer un documental, retratar a su amigo y narrar cómo ha luchado para salir de la pobreza, en un país lleno de injusticias. Es entonces cuando el tema central del documental se desvía: Daniel reclama dinero a cambio de la filmación. Pese a ser compadres la diferencia cultural y económica entre los dos países hace mella en la relación. El filme se convierte en una visión muy personal sobre la dificultad de mantener una relación de amistad sincera en un país roto por la pobreza y la desigualdad.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2005

Categoría: Primer Premio del Jurado (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: De hecho, la discusión sobre si debería pagarle a Daniel por participar en la película se convierte en una de las tramas principales del filme.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: La voz en *off* narra las reflexiones personales del director en relación a sus vivencias con los personajes.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: En un principio, el director quiso retratar la vida de sus amigos peruanos. La trama finalmente convirtió al director en uno de los personajes principales, aunque no en forma de autorretrato o diario filmado.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: El director conoció a Daniel y su familia hace más de 20 años, incluso le hicieron padrino de su hija menor, Sandra. Mantuvieron una relación a través de correspondencia y alguna pequeña visita hasta el reencuentro en el presente para la elaboración del filme.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Recoge fotografías personales tomadas hace 20-30 años atrás, así como fragmentos de películas propias tomadas en sus pasadas visitas.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía
Sonidista Montador Música Otros

Ficha técnica

Título: Decile a Mario que no vuelva

Título original: Decile a Mario que no vuelva

Director: Mario Handler

País: Uruguay

Año Producción: 2007

Duración: 82 min.



Sinopsis: Después de un largo exilio en Venezuela, el cineasta Mario Handler vuelve a su país de origen. Percibe que a pesar del transcurrir de muchos años, la dictadura sigue presente en los medios, en la opinión pública y sobre todo en la memoria de la gente.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2008

Categoría: Premio del Público (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: A través de sus declaraciones y acciones, el director funciona como hilo conductor del filme.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Mario Handler se exilió a Venezuela en 1972, dejando atrás a sus compañeros de lucha. Uno de los motivos que le han llevado a realizar esta película responde a esa "deuda" con sus compatriotas. El director, como uno de los personajes del filme, describe también sus experiencias. El título de la obra, además, hace referencia a su persona.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Muchas de las entrevistas son conocidos compatriotas suyos.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Utiliza archivo propio, registrado en anteriores películas.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros En la producción participa su mujer Karin Handler. En el montaje también colaboran su hija Florencia Handler y su yerno Julio Gutiérrez.

Ficha técnica

Título: Deep Water

Título original: Deep Water

Directores: Louise Osmond y Jerry Rothwell

País: Reino Unido

Año Producción: 2006

Duración: 92 min.



Sinopsis: Deep Water narra el fantástico viaje de Donald Crowhurst, un navegante amateur que en el año 1969 emprendió una travesía en solitario alrededor del mundo. De forma cronológica, el film detalla las aventuras e innumerables vicisitudes que superó Crowhurst para continuar con vida y engañar a todo el país sobre su verdadero paradero.

Premio Festival (muestra)

Festival: The Grierson Trust

Año: 2007

Categoría: Premio al Mejor Documental Cinematográfico Int.

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: No existe la figura del narrador omnisciente. Las propias declaraciones de los testimonios sumado a las lecturas interpretadas de algunos escritos reales de los navegantes conforman el texto narrativo.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: Demolition

Título original: Chaiqian

Director: John Paul Sniadecki

País: EEUU

Año Producción: 2008

Duración: 63 min.

Sinopsis: "Demolition" es un retrato del espacio urbano, la mano de obra inmigrante y las relaciones efímeras en el centro de Chengdu, capital de la provincia de Sichuan, en el oeste de China. Atendiendo primero a las dimensiones formales del cambiante lugar de trabajo, la película vira luego su enfoque hacia la dinámica social de un grupo de treinta hombres y mujeres que llegaron del campo para trabajar en este paisaje urbano en constante transformación.



Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2009

Categoría: Premio Joris Ivens (Ópera Prima)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: A través de su interacción con los personajes, siempre detrás de cámara.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Sí, comenta cosas con ellos y les hace algunas preguntas.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Es una constante en el documental. Los trabajadores chinos comentan algunos aspectos sobre el proyecto cinematográfico del director: "¿Dónde has estado filmando estos días?". Al mismo tiempo, comentan aspectos técnicos sobre el material que utiliza el autor, como el objetivo de la cámara o la microfónica. También hacen referencias al hecho de ser filmados, cómo son filmados y cuál es el lenguaje que deberían utilizar ante cámara.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Su intervención en la linealidad del documental es progresiva. Empieza desde la observación, pero poco a poco va interactuando con los personajes hasta ganar su confianza. Los trabajadores chinos le conocen como "el extranjero". Más tarde comentan ante la policía que es su amigo y que le están enseñando la ciudad. En una de las escenas, los chinos filman al director con un móvil al mismo tiempo que son filmados para la película. Todas estas interacciones convierten al director, aunque no lo veamos, en un personaje más de la película.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros La elaboración del documental es prácticamente íntegra por parte del director. En los créditos, el único rol que aparece a parte de la dirección y producción es el de "mezclador de audio". Lo demás hacen referencia a los agradecimientos.

Ficha técnica

Título: Dream walking

Título original: Meng you

Director: Huang Wenhai

País: China

Año Producción: 2005

Duración: 85 min.

Sinopsis: En el sofocante verano de Beijing, un grupo de pintores, músicos, poetas y actores improvisan una película, se inventan una vida y discuten sobre literatura, arte y religión. Adoran andar desnudos, quizás con la intención de abandonar la absurdidad de las normas que la sociedad les impone.



Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2006

Categoría: Gran Premio Cinéma du Réel

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** El Cielo gira**Título original:** El Cielo Gira**Director:** Mercedes Álvarez**País:** España**Año Producción:** 2004**Duración:** 110 min.

Sinopsis: En Aldealseñor, un pueblo de los páramos altos de Soria, quedan hoy 14 habitantes. Son la última generación, después de mil años de historia ininterrumpida. Hoy, la vida continúa. Dentro de poco se extinguirá sin estrépito y sin más testigos. Los vecinos de la aldea y el trabajo del pintor Pello Azketa comparten algo en común: las cosas han empezado a desaparecer delante de ellos. La narradora vuelve a su origen y asiste a ese final al tiempo que intenta recuperar una imagen primero del mundo, de la infancia.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2005

Categoría: Gran Premio Cinéma du Réel

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Aunque la intención del documental no es explicar la vida de la directora, sí que Mercedes Álvarez parte de una premisa autobiográfica y a lo largo del filme hace referencias sobre su nacimiento, su familia y algunas de sus vivencias de la infancia.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Mercedes Álvarez vuelve al lugar que la vio nacer y trata con algunas personas que todavía permanecen en el pueblo y que formaban parte de su entorno. Al mismo tiempo, cuenta con la colaboración del pintor Pello Azketa, al parecer cercano a la directora.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Mercedes Álvarez es también la narradora del filme.

Ficha técnica**Título:** El libro Shutka de los récords**Título original:** Knjiga rekorda Sutke**Director:** Aleksandar Manic**Países:** Serbia y Montenegro / República Checa**Año Producción:** 2005**Duración:** 78 min.

Sinopsis: Shutka es una de las mayores comunidades gitanas de los Balcanes, y también del mundo entero. Este documental habla de sus gentes, de todos aquellos que son los más grandes o mejores en algunas faceta y que viven en Shutka: el más rico, el más pobre, el mayor intelectual, el cazavampiros, los sacerdotes dervish, las estrellas de la canción gitana, los coleccionistas de música turca en casstte... y todo narrado por el mejor pescador de Shutka, el Dr. Koljo (Severdzan Bajram).

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2006

Categoría: Premio del Público (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: El director utiliza al actor Bajram Severdzan (Dr. Koljo) como hilo conductor de la historia. En cierta manera, la autoría del documental es traspasada a este personaje que toma un papel interactivo e intervencionista con el resto de personajes. Si esta figura hubiera sido la del autor real, la mayoría de las siguientes preguntas hubieran sido afirmativas, pero se trata de una representación ficitiva que ayuda al desarrollo de la narración.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Siempre hacen referencia al personaje ficticio como si fuera el director, así que no podemos validar esta respuesta como afirmativa, aunque en ocasiones se dirigen directamente a la cámara para que deje de grabar.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Elder Blossom**Título original:** Holunderblüte**Director:** Volker Koepp**País:** Alemania**Año Producción:** 2007**Duración:** 89 min.

Sinopsis: Volker Koepp centra su película en los niños de Kaliningrado, un enclave ruso situado en la Unión Europea, entre Polonia y Lituania. Con el declive del imperio soviético, la región sufre los estragos del desempleo y el alcoholismo y ha perdido la mayor parte de su vitalidad. Muchos niños son abandonados a su suerte, en paisajes que regresan a la naturaleza. En la película de Koepp, esta tierra triste y abandonada, olvidada por la “madre patria”, se transforma en bellísimos paisajes donde los niños inventan una sociedad utópica y un mundo de juegos compartidos.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2008

Categoría: Gran Premio Cinéma du Réel

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Hay dos voces narradoras: la primera la de Fritzi Haberlandt, que relata un fragmento de un cuento popular; la segunda, la del propio director, que ofrece algunos datos informativos sobre el tema.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Escuchamos una voz diegética de alguien que se encuentra detrás de las cámaras, pero es una voz femenina, probablemente la de la intérprete.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: A través de la intérprete se aprecia alguna breve intervención, aunque la dinámica del documental es no interrumpir el discurso de los protagonistas.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: La referencia a aquellos que se encuentran detrás de las cámaras es evidente. Los protagonistas se dirigen, a menudo, directamente al

director ("explícale aquello..."), enseñándoles algunos objetos (los cuadros pintados de la chica muda mientras su hermana los describe), ofreciéndoles miradas, sonrisas, gestos... También los niños hacen referencia al tiempo de la toma cinematográfica con frases como: "¿has terminado? ahora me toca a mi..."

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros Como ya hemos mencionado, Volter Koepp es también uno de los narradores del filme.

Ficha técnica

Título: En lo escondido

Título original: En lo escondido

Director: Nicolás Rincón Gille

País: Bélgica

Año Producción: 2006

Duración: 78 min.

Sinopsis: En el campo colombiano la noche oscura está poblada de seres de todo tipo. Cuando nada se ve, todo se escucha: las visitas de las brujas, los ruidos de las bestias y los golpes en la puerta. Para poder seguir viviendo, doña Carmen, la protagonista de esta historia, ha tenido que enfrentarse a todo.



Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2007

Categoría: Premio Joris Ivens (Ópera Prima)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Carmen Muñoz, la principal protagonista del filme, escenifica ante el director y la cámara diferentes momentos trágicos de su vida pasada. Prácticamente, estas situaciones se convierten en una puesta en escena que explicita la presencia del director y la cámara registradora.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: Espejismos

Título original: Mirages

Director: Olivier Dury

País: Francia

Año Producción: 2008

Duración:45 min.



Sinopsis: Cada día, a miles de kilómetros de aquí, docenas de personas se ven empujadas por la esperanza de poder llegar a Europa. Los primeros días, mientras cruzan de Agadez a Djanet, desde Níger a Argelia, estos emigrantes se ven forzados a confrontar el tiempo del desierto con sus éxtasis, sus brutales aceleraciones y su inercia mineral. Las terribles situaciones a las que se ven sometidos les convierten en inmigrantes indocumentados. Pero durante su viaje, esta película les contempla como individuos y, durante un breve momento, les extrae de la invisibilidad que les espera.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2009

Categoría: Premio "Jean Vigo" al Mejor Director

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Es la voz del propio director, que nos habla de la experiencia personal tanto al inicio como al final de la cinta.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones: En algunas breves intervenciones.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Suponemos que durante el trayecto hubo una gran interacción con los personajes. En el montaje final, sin embargo, no reina la interacción y vemos como se comunica brevemente con el conductor del jeep y con alguno de los migrantes durante la acampada nocturna.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Cuando Olivier Dury pone fin a su viaje, los migrantes desde el jeep se despiden de él con algunos gestos. También, en un momento que cruzan por alguna pequeña población del desierto, escuchamos a un chico decir que "incluso va un hombre blanco" en el coche, haciendo referencia al director. Sobre el hecho de ser filmados, no hay ningún comentario. En una de las escenas algunos enseñan su identificación o contacto ante cámara.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Desde el momento que el autor nos habla en primera persona y que vemos que emprende el peligroso viaje a través del desierto, el espectador, inevitablemente, se pregunta por las circunstancias por las que estará pasando y si su vida corre el mismo peligro que los demás. De todas maneras, el autor no pretende adquirir demasiado protagonismo.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: En la introducción en off, Olivier Dury reflexiona sobre la experiencia del viaje, sobre cómo ha quedado impactado con lo que ha visto y lo que ha vivido.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Forever**Título original:** Forever**Director:** Heddy Honigmann**País:** Holanda**Año Producción:** 2006**Duración:** 97 min.

Sinopsis: En Père-Lachaise, uno de los cementerios más famosos y bellos del mundo, reposan una serie de grandes artistas de todas las épocas y lugares. Algunos de ellos, como Piaf, Proust, Jim Morrison y Chopin, son venerados aún hoy en día. Otros, en cambio, han caído en el olvido o reciben de cuando en cuando la visita de algún solitario admirador. "Forever" es un viaje misterioso por los rincones más bellos del cementerio, guiado a través de los sentimientos y actos de sus visitantes y de una atenta Heddy Honigmann que, gracias a sus cálidas intervenciones, nos conduce hacia nuevos descubrimientos. A medida que todos estos visitantes comparten la importancia del arte y la belleza en sus vidas, el cementerio se va revelando en sí mismo como una fuente de inspiración para los vivos.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2007

Categoría: Gran Premio "Punto de Vista" a la Mejor Obra

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Constantemente, la directora interviene con su voz fuera de campo.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Pese a que no es la intención de la directora, hay una escena en la que una de las protagonistas le acerca un pincel que recoge de una tumba y se los acerca. En ese momento vemos el cuerpo de la directora parcialmente. En algún otro momento también vemos sus manos.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Es una de las estrategias más evidentes del documental: la directora interviene de manera natural y espontánea según sea el desarrollo de la acción llevada a cabo por los personajes del filme.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En varias ocasiones la directora se ve en la obligación de explicar a sus personajes cuales son las intenciones del filme.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Pese a intervenir en numerosas ocasiones, todos sus comentarios tienen el fin de extraer nuevas aportaciones por parte de sus personajes y no de mostrarse a si misma.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música Otros

Ficha técnica**Título:** Forgetting dad**Título original:** Forgetting dad**Directores:** Rich Minnich y Matthew Sweetwood**País:** Alemania**Año Producción:** 2008**Duración:** 84 min.

Sinopsis: Una semana después de un accidente de coche aparentemente inofensivo, Richard Minnich se levanta con amnesia total. Ya no reconoce a su mujer ni a sus hijos y cualquier tarea diaria le cuesta demasiado esfuerzo. Los médicos están desconcertados, pues no hay evidencias de daño cerebral u otras causas físicas. Bautizándose a sí mismo como el “Nuevo Richard” se embarca en una nueva vida con una nueva esposa lejos de su familia. Dieciséis años después, su primogénito y co-director del filme, vuelve con una cámara para investigar por qué su padre nunca recuperó la memoria.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2008

Categoría: Premio Especial del Jurado

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: La elaboración del filme forma parte del proceso de investigación en si mismo. En la última parte de la película, el padre no da permiso al equipo de producción para usar las cámaras y así se manifiesta en el propio filme.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Los sentimientos del director afloran de manera constante en el filme a medida que va construyendo y descubriendo nuevos datos sobre la verdadera historia de su padre.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Es un viaje interior del director y su familia hacia los sentimientos que surgen tras el descubrimiento de diferentes facetas ocultas de su padre.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: En algunas grabaciones previas a la producción del filme, Rich Minnich tomó algunas imágenes de él interactuando con su padre de forma íntima. Pese a eso no prevalece la forma del autorretrato o diario filmado en el documental.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

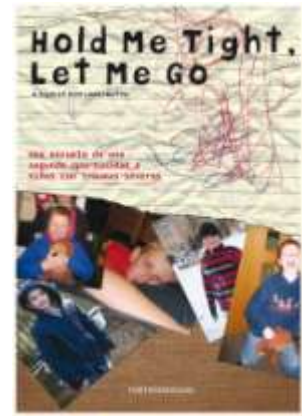
14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Rich Minnich es productor asociado y, aunque el principal director de fotografía es Axel Schneppat, ambos directores operan como cámaras adicionales.

NOTA: Todas las respuestas de este cuestionario responden a la intervención en el documental de Rich Minnich, hijo de Richard Minnich, y no al otro co-director del filme, Matthew Sweetwood, quien no tiene relación aparente con la familia.

Ficha técnica**Título:** Hold me tight, let me go**Título original:** Hold me tight, let me go**Director:** Kim Longinotto**País:** Reino Unido**Año Producción:** 2007**Duración:** 109 min.

Sinopsis: El internado Mulberry Bush, en Oxford, Reino Unido, es la última oportunidad para una cuarentena de niños excluidos de la escolarización por mal comportamiento y, a menudo, con severos traumas emocionales. Los jóvenes y frágiles chicos tienen tres años para encarrilar su vida, bajo la tutela de unos profesionales que, paciente y decididamente, tienen que enfrentarse a continuos golpes, insultos o escupinadas, llegando incluso a tener que reducir a los chavales físicamente. "Hold me tight, let me go" es un estudio cautivador y absorbente de la disfunción infantil y de lo que pasa cuando las familias se desintegran. Es también una muestra de la gran influencia que los adultos tienen -tanto en lo bueno como en lo malo- para educar a los pequeños.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2007

Categoría: Premio Especial del Jurado

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: Sí que utiliza, en algunas ocasiones, textos en forma de apelación informativa o aclaratoria.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Aunque no hay interacción explícita entre los personajes del filme y el autor, en un momento de la película, Ben, uno de los niños protagonistas, después de agredir a un compañero con un cuchillo, es preguntado por uno de los profesores por qué lo ha hecho. Ben responde aludiendo explícitamente a los miembros del equipo de filmación: "No quiero decir eso delante del equipo del filme". Más tarde, sin embargo, explica los motivos.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo**Título original:** Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo**Director:** Yulene Olaizola**País:** México**Año Producción:** 2008**Duración:** 83 min.

Sinopsis: En la esquina de las calles Shakespeare y Víctor Hugo, en la Ciudad de México, está la casa de huéspedes de Rosa Carbajal, un refugio que esconde una historia íntima y apasionante. Hace 20 años Rosa -abuela de la directora del filme- conoció a Jorge Riosse, un joven inquilino con quien desarrolló una amistad entrañable. Durante 8 años, su estancia en la casa dejó marcas imborrables en aquellos que le conocieron. Pero fue hasta después de su abrupta muerte que salieron a la luz los rasgos más oscuros de su personalidad. Una semblanza profunda de dos personajes, solitarios a su manera o a su pesar, entrelazados fuerte y extrañamente.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: Punto de Vista

Año: 2009

Categoría: Premio Especial del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Tanto para intervenir en la conversación, a modo de preguntas, como para leer algún fragmento de los escritos de Jorge Riosse.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Aunque sin ninguna intencionalidad de protagonismo, aparece de tres maneras distintas: por error del plano, donde se le aprecia parte de su cabeza con los auriculares; a través de fotografías y retratos pictóricos de cuando era niña y hacia el final de la película, donde permanece en segundo plano, parece ser ajena a la grabación del filme.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Los protagonistas indican cosas que debería grabar la directora o hacen referencias al significado de algunas escenas en relación al contenido de la película.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Aunque no es un personaje principal, el hecho de ser la nieta de la protagonista e intervenir en numerosas ocasiones en las conversaciones, el espectador reconoce a la directora como un nuevo personaje.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: La directora conoció a Jorge Rossey cuando tenía 10 años y en el filme se muestran algunos retratos de cuando era niña pintados por él. Aunque cuenta más la extraña relación que tuvo Jorge con su abuela Rosa, y no tanto la suya propiamente, sí que explica un fragmento de su vida muy íntimo y personal que forma parte de su realidad.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Archivo personal de su abuela ya sea pictórico, fotográfico, grabaciones acústicas, recortes de periódico, etc.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Rubén Imaz y la directora comparten la dirección de fotografía y el registro del sonido.

Ficha técnica

Título: Joy Division

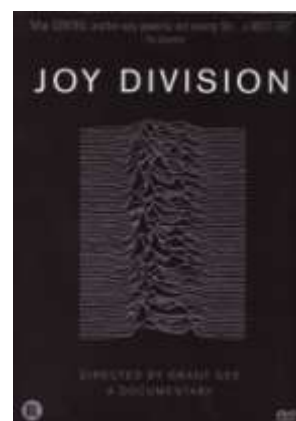
Título original: Joy Division

Director: Grant Gee

Países: Reino Unido / EEUU

Año Producción: 2007

Duración: 93 min.



Sinopsis: En 1976, cuatro jóvenes ingleses provenientes de un Manchester post-industrial en decadencia, asistieron a un concierto de los Sex Pistols y decidieron formar una banda: Joy Division. Treinta años más tarde, su poderoso y sofisticado sonido es más influyente que nunca. La cinta presenta a los miembros de la banda que todavía viven y revela el legado que Joy Division ha dejado en su camino.

Premio Festival (muestra)

Festival: The Grierson Trust

Año: 2008

Categoría: Premio al Mejor Documental Cinematográfico Int.

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque no damos por afirmativa esta pregunta, ni tampoco la número 3, en una ocasión, cuando entrevistan a Richard Searling, de la RCA Records, y éste comenta que Ian Curtis adoraba a Iggy Pop, fuera de campo comentan que es una banda punk, para que el propio Richard lo confirme. Es la única vez que podemos entrever una pequeña intervención explícita del autor.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Utiliza material de archivo doméstico inédito, como grabaciones de audio, apuntes personales, notas, fotografías, imágenes grabadas por operadores semiprofesionales en diferentes ciudades, etc.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Junior**Título original:** Junior**Director:** Jenna Rosher**País:** EEUU**Año Producción:** 2008**Duración:** 77 min.

Sinopsis: Eddie Belasco es un italo-americano de 75 años que vive con su anciana madre, Josephine, de 98. Por suerte, su sentido del humor encaja perfectamente con su nivel de irratibilidad. Juntos luchan y rien por igual a medida que las dificultades de salud y el ambiente cambiante se aceleran. Eddie siempre estuvo en la onda, actuando y dirigiendo una banda femenina de rock en topless; ahora coordina a un grupo de teatro sin ánimo de lucro mientras su diabetes le hace perder la vista. Su madre, rodeada de la prensa local, finalmente obtiene su diploma en la escuela, pero su cuerpo pronto dejará de funcionar. Jenna Rosher captura magistralmente la relación entre esta extraña pareja. Un divertido y conmovedor retrato de la vejez física con espíritu joven.

Premio Festival (muestra)

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2009

Categoría: Premio del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Gracias a una llamada de teléfono, escuchamos una conversación de la directora con Eddie en la que éste le explica la enfermedad de su madre. Ésta es la única ocasión que escuchamos a la autora.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque es evidente que podemos entender que existe una relación muy cercana entre el autor y los personajes, y que muchas de las acciones son fruto de la interacción entre ellos, el montaje final del filme no deja ver de manera explícita este punto, a excepción de la breve conversación telefónica.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Tras recetarle el médico a Eddie consumo de marihuana para calmar el dolor, éste se acerca con el porro a cámara como ofreciéndole a la directora. Más tarde, se queda dormido, y al despertarse bajo los efectos de la hierba, le pregunta a la directora que qué estaba ocurriendo.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Eddie es el primer marido de la madre de la directora con quien mantiene una estrecha relación.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Fotografías y vídeos domésticos de los propios protagonistas que encajan perfectamente con la narración presente del filme.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros Jenna Rosher es co-productora del filme.

Ficha técnica**Título:** Kassim the dream**Título original:** Kassim the dream**Director:** Kief Davidson**País:** EEUU**Año Producción:** 2008**Duración:** 87 min.

Sinopsis: Kassim "the dream" nació en Uganda, donde a los 6 años fue secuestrado por la guerrilla para convertirlo en soldado y cometer numerosas atrocidades. Pronto descubrió al equipo de boxeo del ejército y ese fue su pasaje a la libertad. Tras 12 años de guerra, Kassim logró huir a los Estados Unidos. Sin hogar e inmerso en una cultura extraña que lo abrumaba ascendió rápidamente en los rankings de la asociación de boxeo para convertirse en campeón mundial junior de peso mediano. A los 27 años, sus deseos de reunirse con su familia en Uganda se intensifican y la única posibilidad de volver a su país es obtener un perdón militar del presidente y del gobierno responsables de su secuestro.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2008

Categoría: Premio IDFA DOC U!del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: La figura del narrador es traspasada al propio Kassim en primera persona. Mantiene una estructura guionizada combinada con declaraciones del propio protagonista.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: El material de archivo principal es de una fuente informativa. A nivel personal, vemos una única fotografía de Kassim cuando era niño.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: L'Empreinte

Título original: L'Empreinte

Director: Guillaume Bordier

País: Francia

Año Producción: 2008

Duración: 47 min.

Sinopsis: En una panadería de la ciudad de Hérat, Afganistán, los empleados elaboran la masa del pan de forma artesanal a un ritmo de producción en cadena. Tienen trabajo y unas condiciones dignas en un país en constante guerra. Bajo esa cadencia de repetición, cuyos gestos imitan unas tres mil veces por día, tratan de evadirse de su realidad.



Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2008

Categoría: Premio Cinéma du Réel del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque de manera sutil, no explícita, entendemos que los personajes obedecen a algunas de las indicaciones del director, a través de gestos o miradas. Hay un momento en el que uno de los personajes pregunta a Guillaume si puede parar de amasar el pan para beberse el té. A continuación vemos cómo levanta la mirada, asiente y se toma el té. Al cabo de unos instantes vuelve a alzar la vista, asiente y sigue con la masa. Es una prueba evidente de interacción.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: A menudo, los personajes hacen referencia a la presencia del director, llamándole por su nombre. También comentan su presencia física delante de una cámara, en relación a su apariencia. Además, se hace hincapié en lo que pasará cuando se vea el filme en Francia, país de origen del director.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** La casa de mi abuela**Título original:** La casa de mi abuela**Director:** Adán Aliaga**País:** España**Año Producción:** 2005**Duración:** 80 min.

Sinopsis: En una modesta casa de San Vicente del Raspeig, un pequeño pueblo de la provincia de Alicante, conviven Marita y su nieta de 6 años, Marina, una niña impulsiva e irreverente. Ante la inminente construcción de nuevos edificios en la zona, se ven obligadas a abandonar el domicilio que comparten aunque afrontan la mudanza de maneras diferentes. A lo largo de varios años de rodaje se reconstruye la vida y costumbres de una familia, dejando al descubierto emociones y conflictos.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2005

Categoría: Premio VPRO IDFA al Mejor Largometraje Documental

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Según el director, todas las secuencias de interacción se eliminaron en el montaje final.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En algunas ocasiones Marita se dirige a cámara para hablarle al director.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Según palabras del propio director para la revista de cine online Contrapicado.net (Mayo 2006): "quise utilizar a la niña para poder mostrar muchas obsesiones mías, de mi infancia. Por lo tanto la niña sería yo de pequeño. (...) decidí grabar a mi abuela en sus quehaceres cotidianos y vi que aquello podría funcionar como excusa perfecta para poder contar la historia de mi abuela, de la casa y de mi infancia".

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Marina es también su abuela, por lo que se deduce que Marita podría ser su sobrina o prima. Aunque no se especifica quién es quién, aparecen también otros familiares como podrían ser su madre, tíos, hermanos, cuñados, etc.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Utiliza imágenes proyectadas en Super-8 domésticas que guarda la abuela.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros

Ficha técnica**Título:** La ciudad de los signos**Título original:** La ciudad de los signos**Director:** Samuel Alarcón**País:** España**Año Producción:** 2009**Duración:** 62 min.

Sinopsis: En marzo de 1980, César Alarcón viajó a Pompeya para llevar a cabo un ambicioso proyecto: recoger psicofonías de la gran erupción del Vesubio que acabó con la ciudad. Tras revisar todas las grabaciones, ninguna de ellas parecía contener sonidos procedentes del año 79 d.c. Inesperadamente, en una de las cintas descubre registrada una extraña frase mucho más reciente y que César ya había escuchado en alguna parte. "La ciudad de los signos" es inicialmente una obra documental que analiza las relaciones entre el cine y la arqueo-arquitectura a través del recurso sinérgico de la técnica de la sobreimpresión. También es un viaje a través de la filmografía del cineasta italiano Roberto Rossellini, cuyo cine fue un estilete que abrió la brecha por la que todo el cine moderno pasaría después. Los espacios que utilizó como localizaciones para sus películas aún conservan señales del rodaje de las mismas. Signos que forman parte de una inmensa ciudad construida a espaldas de los vivos y los muertos.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2009

Categoría: Premio del Público (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Samuel Alarcón es también director artístico del filme.

NOTAS: Se trata de un falso documental, donde se recrean algunas historias inventadas para encauzar con el argumento del cineasta Roberto Rosellini. De esta manera, no hemos valorado la opción de aprobar como afirmativas algunas respuestas que, en caso de haberse basado en hechos reales, podrían haberse cumplido, sea el caso, sobre todo, de las preguntas 11 y 12.

Ficha técnica

Título: La Frontera infinita

Título original: La Frontera infinita

Director: Juan Manuel Sepúlveda

País: México

Año Producción: 2007

Duración: 90 min.

Sinopsis: Cada año, cientos de miles de centroamericanos se internan clandestinamente en México en su camino a los Estados Unidos. A través de la contemplación de hombres y mujeres, "La Frontera infinita" se construye como un relato sobre la voluntad y la esperanza de todos aquellos que migran buscando una mejor condición de vida.



Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2008

Categoría: Premio Joris Ivens (Ópera Prima)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Aunque describe en tercera persona los acontecimientos, se incluye al referirse al grupo de latinoamericanos. También parece hablar en primera persona de plural sobre algunas decisiones que debe tomar sobre la película.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Mediante alguna pequeña intervención.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Aunque en el momento en el que muchos migrantes suben en marcha al tren, la acción es registrada desde 2 ángulos distintos, con la cámara principal y la secundaria. Desde la segunda cámara, intuimos a lo lejos un equipo de 3 personas: cámara principal (el propio director), sonidista y alguien de producción.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: De manera explícita, en sólo una ocasión: cuando se encuentran en la casa de inmigrantes de Quetzaltenango, el director interroga a un joven que espera la llegada de un miembro de su familia para ser recogido.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En numerosas ocasiones hacen gestos al equipo de producción como cuando se suben al tren, pasan por delante de cámara o se alejan de ella. Son saludos de complicidad. En otra ocasión más concreta, una de las señoras que está inválida yace en la cama y le pregunta al director: "¿Por qué está usted tan interesado en los inmigrantes? Todos somos inmigrantes". En otro momento un hondureño le propone que muestre el filme también en Honduras.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: A través de su narración en off, el director se pregunta si es necesario indicar de dónde somos, en qué punto nos encontramos. Su reflexión es que todos somos iguales y perseguimos un sueño más allá de los orígenes y las fronteras geográficas.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Juan Manuel Sepúlveda se acredita como "realización y cámara" y Víctor Dávila como "fotografía y segunda cámara".

Ficha técnica**Título:** La pesadilla de Darwin**Título original:** Darwin's nightmare**Director:** Hubert Sauper**Países:** Austria / Bélgica / Francia / Canadá / Suecia /

Finlandia

Año Producción: 2004**Duración:** 107 min.

Sinopsis: En la década de los años 60, en el corazón de África, una nueva especie animal fue introducida en el Lago Victoria como un pequeño experimento científico. La perca del Nilo, resultó ser un voraz depredador que arrasó con todas las especies autóctonas de este gigantesco lago. El nuevo pez se multiplicó rápidamente, y hoy en día sus blancos filetes siguen siendo exportados alrededor del mundo. Enormes aviones de carga de la antigua Unión Soviética llegan diariamente para recoger los últimos cargamentos de pesca y, a cambio, descargan su mercancía... Kalashnikovs y munición para las innumerables guerras que tienen lugar en la parte central del continente. Esta explosiva industria multinacional de peces y armas ha creado una desoladora alianza globalizada a orillas del lago tropical más grande del mundo: un ejército de pescadores locales, ejecutivos financieros internacionales, niños sin casa, ministros africanos, comisarios de la Unión Europea, prostitutas tanzanasas y pilotos rusos.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: The Grierson Trust

Año: 2006

Categoría: Premio al Mejor Documental Cinematográfico Int.

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Interviene constantemente como entrevistador.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Muchos testimonios se dirigen directamente a cámara, donde detrás se encuentra el propio director. Con algunos personajes se nota la gran complicidad con el director quien, con su cámara, se convierte en un espacio para confesionario, consiguiendo mostrar momentos muy íntimos y declaraciones muy personales. En un momento del filme, el autor presta la cámara a las compañeras de una prostituta asesinada para enseñar cierto material grabado sobre ella antes de su muerte.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: En sus intervenciones diegéticas evita mostrar su opinión y su valoración sobre los comentarios o acontecimientos.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Last train home**Título original:** Last train home**Director:** Lixin Fan**Países:** Canadá / China / Reino Unido**Año Producción:** 2009**Duración:** 87 min.

Sinopsis: Cuando llega el Año Nuevo en China, más de 130 millones de trabajadores de la ciudad regresan a sus casas rurales para reunirse con sus familias, constituyendo la migración humana más caudalosa del mundo. El matrimonio Zhang realiza un arduo viaje de 50 horas para volver a ver a su hija Qin, resentida con ellos por haberla dejado a cargo de sus abuelos. La adolescente ha decidido dejar los estudios y ponerse a trabajar en busca de dinero rápido, lo que provoca el disgusto de su familia. Las poderosas imágenes del filme envuelven una crónica implacable sobre quienes tratan de entender su posición en la nueva economía china, un país atrapado entre un brillante futuro industrial y su pasado rural.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2009

Categoría: Premio VPRO IDFA al Mejor Largometraje Documental

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: En ocasiones, de forma no intencionada, aparecen partes de los dispositivos de producción: sombras de la cámara, apariciones de la microfonía, etc.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Sólo hay una escena que rompa con el carácter observacional del filme, pero precisamente es donde encontramos el clímax. Qin, la joven adolescente, en una dura discusión con sus padres, se dirige a cámara, hacia el director del film y exclama: "¿Quieres filmar mi verdadero "yo"? ¡Ésta soy yo realmente!", ¿Qué otra cosa quieres?"

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

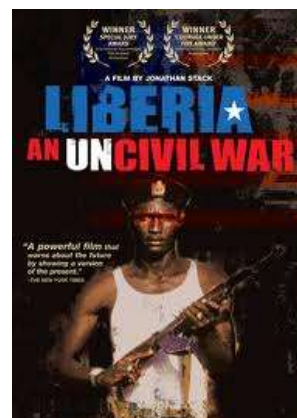
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Liberia: una guerra incivil**Título original:** Liberia: an uncivil war**Directores:** Jonathan Stack y James Brabazon**País:** EEUU**Año Producción:** 2004**Duración:** 102 min.

Sinopsis: En verano de 2003, Liberia, el más antiguo país africano aliado de América está totalmente en situación caótica. "Liberia: una guerra incivil" muestra los procedimientos militares de ambos lados del conflicto armado: por un lado, el régimen corrupto del presidente Charles Taylor y sus seguidores en Monrovia, capital de la nación; y, por el otro, el bando rebelde de los LURD, Liberians United for Reconciliation and Democracy mientras avanzan hacia la capital tras hacerse con el control de la mayoría del país a través de su joven grupo de soldados. Miles de ciudadanos inocentes rogan la llegada de la armada norteamericana para establecer un proceso de paz, una intervención que no llegó a tiempo y causó la muerte y desesperación de miles de ciudadanos.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2005

Categoría: Premio del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Su presencia y crónicas, así como sus intervenciones como entrevistador le convierten en uno de los personajes del filme.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Aunque más con intenciones periodísticas, los gestos y expresiones hacia los sentimientos personales se pueden apreciar con claridad.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: Cuando James Brabazon avanzaba junto a las tropas rebeldes hacia Monrovia, utilizaba su cámara para relatar cronológicamente los hechos a modo informativo con algunos apuntes personales.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros El guión es de Jonathan Stack. En la fotografía y sonido están acreditados otros técnicos aparte de los directores.

Ficha técnica**Título:** Little feet**Título original:** Xiaojiao Renjia**Director:** Bai Budan**País:** China**Año Producción:** 2005**Duración:** 114 min.

Sinopsis: Villa Xiayao, condado de Youyu, provincia de Shanxi . Bai Danu, con una deformación en los pies desde que tenía siete años y Liu Buhuan se casaron 40 años atrás después de que sus parejas fallecieran, juntando a los 6 hijos (3 de cada uno) en una sola familia. La pareja octogenaria todavía tiene que levantarse temprano para trabajar en el campo y volver tarde a casa. Lejos de la moderna China, "Little Feet" muestra la realidad de las desgarradas zonas rurales en donde las mujeres ancianas vuelcan sus emociones encarnadas sobre sus pequeños y deformados pies.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2006

Categoría: Premio Joris Ivens (Ópera Prima)

Categoría: Premio Library del Librarian Committee

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: Sí que utiliza algunos textos al inicio y final del documental, así como algunas anotaciones informativas a lo largo del filme.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Después de los comentarios finales a través de texto que sirven de conclusión del filme, el autor expone una serie de imágenes, en forma de epílogo o anexo final, que rompen con el esquema observacional e intervencionista que el autor que había desarrollado a lo largo del filme. Es en ese momento cuando escuchamos la voz del autor en sus intervenciones.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Aunque no le vemos el rostro, en un momento del filme vemos como sujeta el micrófono con su mano para acercarlo lo máximo posible al teléfono, mientras Bai Danu mantiene una conversación telefónica con alguno de sus hijos/as.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Como hemos comentado en el punto 3, hacia el final mantiene una breve pero intensa discusión con su abuelo, cuando éste descubre que estaba filmando los pies de su mujer. También hace algún pequeño comentario o pregunta con un miembro de la Unbound Feet Foundation.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Su abuelo, al descubrir que estaba filmando los pies de su mujer, le pregunta los motivos del porqué ha tenido que hacerlo y le sugiere que filme otras cosas.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: En los comentarios finales, el autor comenta que se arrepiente de haber persuadido inteligentemente a la mujer para que le muestre sus pies ante cámara, al mismo tiempo que reflexiona sobre la represión sexual que esta costumbre, al parecer con fines estéticos, supone para la población china.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: Aunque no es un diario sobre la vida del autor, si que el material está expuesto de manera cronológica, con indicaciones continuas sobre la fecha en la que se desarrolla la acción.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Con esta escena final, descubrimos que Liu Buhán es el abuelo del director, por lo que entendemos que Bai Danu es su madrastra y algunos personajes que visitan a los ancianos serán probablemente sus hermanos o hermanastros y/o cuñados.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Los que se quedan**Título original:** Los que se quedan**Directores:** Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman**País:** México**Año Producción:** 2008**Duración:** 96 min.

Sinopsis: "Los que se quedan" es la historia de los sentimientos y secretos de nueve familias mexicanas que sufren por el alejamiento de alguno de sus familiares tras haber emigrado a Estados Unidos. Los protagonistas abren las puertas de sus casas y de sus corazones en un intento de compartir la añoranza y la tristeza con los demás, al mismo tiempo que descubren una fuerza que les empuja a seguir adelante ya que la vida no puede detenerse.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2009

Categoría: Primer Premio del Jurado (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: El grueso del documental es fruto de las largas conversaciones entre los directores y sus personajes, los cuales muestran sus sentimientos a cámara en sesiones privadas. Aún así, y aunque la interacción entre directores y personajes es evidente, en el montaje final de la cinta se elimina cualquier interacción explícita.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En una ocasión, uno de los personajes invita al equipo a entrar a su casa mientras le siguen con la cámara. A parte de este mínimo e intrascendente detalle, en el montaje final se evita cualquier interactividad entre personajes y directores, así como ninguna referencia al proceso cinematográfico.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: No podemos corroborar este dato, aunque podría ser que alguna de las familias sea cercana a alguno de los directores.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Juan Carlos Rulfo aparece como director de fotografía principal mientras que Carlos Hagerman es el encargado, tal y como aparece en los créditos, de la "cámara B".

Ficha técnica

Título: Melodías

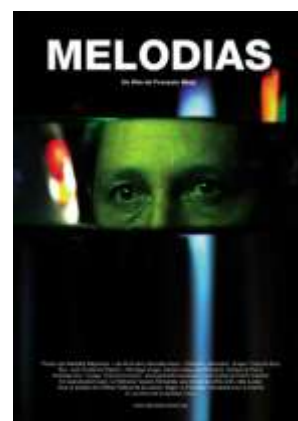
Título original: Melodías

Director: François Bovy

País: Suiza

Año Producción: 2005

Duración: 67 min.



Sinopsis: "Melodías" narra la historia de Dario, un taxista; de Jorge, que descarga camiones; de Edwin, que trabaja en la policía y de Luis Carlo, doctor de urgencias que entre otros males, atiende a heridos con arma y envía cadáveres a la morgue. Todos ellos son ciudadanos de Medellín, Colombia, y han sido víctimas o testimonios de diferentes tragedias. En un lugar donde predomina el drama y la exhuberancia, nada parece delimitar los límites del bien y el mal.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2006

Categoría: Gran Premio "Punto de Vista" a la Mejor Obra

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Aunque la intención es eliminar cualquier tipo de intervención del director en el montaje final del filme, en alguna ocasión se intuye que los comentarios del director, cuando entrevista a un personajes, han sido reducidos a un volumen casi imperceptible en la película.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Hay un momento en el que Jorge se reúne con sus amigos en casa. Cuando éstos ven al director operando con la cámara y al sonidista hacen referencia a la incomodidad de su presencia para charlar sobre sus planes. Jorge, comenta que son compañeros suyos y que no se preocupen por nada. Finalmente, el grupo de amigos comenta salir a las 6.30pm-7pm y Jorge le hace un guiño al cámara como invitándole a salir con ellos.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros François Bovy posee los derechos de alguno de los temas musicales del filme.

Ficha técnica**Título:** My architect**Título original:** My architect**Director:** Nathaniel Kahn**País:** EEUU**Año Producción:** 2003**Duración:** 116 min.

Sinopsis: El 17 de marzo de 1974, un hombre murió de un ataque cardíaco en los baños de la Penn Station de Nueva York. En su pasaporte la dirección de contacto estaba borrada y su cuerpo fue enviado a la morgue de la ciudad, donde pasó tres días antes de que alguien se presentara a reclamarlo. Esa muerte terrible, solitaria y anónima es, irónicamente, la página que cierra la biografía de Louis Kahn, un gigante que marcó la historia de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX. Y es también la escena con que se inicia el documental a través de Nathaniel Kahn, uno de los tres hijos que tuvo el célebre arquitecto fuera de su matrimonio.

Premio Festival (muestra)

Festival: The Grierson Trust

Año: 2005

Categoría: Premio al Mejor Documental Cinematográfico Int.

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: Aunque el autor reflexiona sobre su propia persona e intenta encontrar los vínculos de unión con su padre, no podemos considerar que utiliza la cámara de manera individual para autorretratarse ni explicar confesiones en forma de diario personal.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: Náufragos: vengo de un avión que cayó en las montañas

Título original: Náufragos: vengo de un avión que cayó en las montañas

Director: Gonzalo Arijón

Países: Argentina / España

Año Producción: 2007

Duración: 130 min.

Sinopsis: El viernes 13 de octubre de 1972, el vuelo 571 de la Fuerza Aérea Uruguaya se estrellaba en la cordillera de los Andes con 40 pasajeros a bordo más cinco tripulantes. Sólo 16 chicos del equipo de rugby Old Christians de Montevideo sobrevivieron. El documental consigue reunir, por primera vez, a todos los supervivientes de aquel fatídico vuelo para que den testimonio de lo que vivieron en aquellos interminables 72 días. El relato de esas 16 personas y otros testimonios es combinado con imágenes ficticias que recrean algunos momentos acaecidos en aquella montaña y con valiosos materiales de archivo sobre el acontecimiento. 35 años después del terrible accidente, los protagonistas reviven, en primera persona, la solidaridad y la fuerza que les unió frente al horror. Visitando el lugar del accidente junto a algunos de sus hijos, son incapaces de reprimir la emoción al recordar a todos los que murieron en aquella montaña y cuya muerte sirvió para proporcionarles la vida.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: IDFA

Año: 2007

Categoría: Premio VPRO IDFA al Mejor Largometraje Documental

Questionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: El director es amigo de la infancia de varios de los supervivientes y ha logrado que, finalmente, 35 años después del suceso, hablen por primera vez delante de una cámara.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Algunas de las fotografías utilizadas fueron tomadas por los propios supervivientes pero lo considerados como material histórico y no doméstico.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: Nuestro pan de cada día

Título original: Onser täglich brot

Director: Nikolaus Geyrhalter

Países: Alemania / Austria

Año Producción: 2005

Duración: 92 min.



Sinopsis: En el mundo de la producción industrial de alimentos y de las granjas de alta tecnología la película observa sin comentarios diferentes lugares de Europa en los que se producen alimentos. Al ritmo de las cintas transportadoras y las máquinas inmensas, el filme muestra lugares monumentalmente grandes, paisajes surrealistas y sonidos que nos son desconocidos. Todo forma parte de un frío entorno industrial que deja poco espacio al individualismo. "Nuestro pan de cada día" es una reflexión sobre el sistema colectivo que proporciona el sustento de vida de nuestra sociedad y del que todos formamos parte.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2005

Categoría: Premio Especial del Jurado

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: La edición del DVD, distribuída por Karma Films, contiene una audiodescripción para ciegos, consistente en una voz que describe, de manera neutral, las imágenes y acciones de la película. La versión original no contiene narrador, ni entrevistas, ni música.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Out of time**Título original:** Aus der Zeit**Director:** Harald Friedl**País:** Austria**Año Producción:** 2006**Duración:** 80 min.

Sinopsis: Los pequeños y antiguos comercios de negocio familiar en Viena están desapareciendo o se mantienen sin pena ni gloria. "Out of time" muestra el devenir de cuatro de estas tiendas y sus propietarios: la tienda de botones "Button Queen", el carnicero, el anciano de la droguería y el matrimonio remendador de pieles. A menudo, la calma en las tiendas por la falta de clientes es interrumpida por el comentario, del que derivan recuerdos e inquietudes. La memoria, el paso del tiempo, las relaciones y deseos, la soledad y el devenir, cosas que se escaparon y nuevas esperanzas. Detrás de cada mostrador una historia diferente, silenciosamente observada por la cámara.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2007

Categoría: Premio Cinéma du Réel del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En una ocasión, la dependienta de la tienda de botones comenta que es una carrera amarga, "como la película". De todas maneras, no podemos confirmar que se refiere al documental propiamente.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

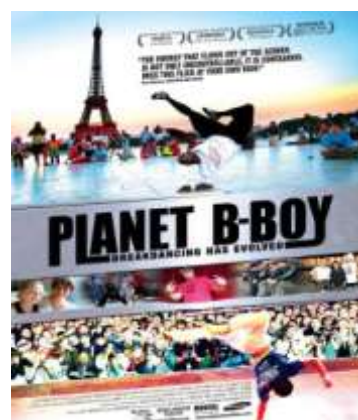
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Planet B-Boy**Título original:** Planet B-Boy**Director:** Benson Lee**País:** EEUU**Año Producción:** 2007**Duración:** 95 min.

Sinopsis: Diferentes grupos de "breakdancers" de todo el mundo se preparan para la famosa competición "The Battle of the Year", en Alemania. En Osaka, París, Seúl o Las Vegas viven algunos de los protagonistas de este documental sobre el b-boying internacional, el baile urbano más conocido como breakdancing. "Planeta B-Boy" muestra las historias personales de unos bailarines que luchan por lograr sus sueños a pesar de la incomprensión de la mayor parte de la sociedad e incluso de su propia familia. Con ritmo vertiginoso, el documental explica cómo un baile callejero nacido en Nueva York se ha convertido en un estilo de vida para nuevas generaciones de todo el planeta.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2007

Categoría: Premio IDFA DOC U!del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones: No explícitamente.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: El director de la película, Benson Lee, en una entrevista para Tribeca Film Festival 2007, comenta que durante su paso por el instituto, en los años 80, se introdujo en el mundo del breakdance sin llegar a ser un verdadero b-boy. De ahí surgió, en parte, la idea de realizar este filme.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Radiophobia**Título original:** Radiophobia**Director:** Julio Soto**País:** España**Año Producción:** 2006**Duración:** 54 min.

Sinopsis: El 26 de abril de 1986, un test de seguridad de la planta nuclear de Chernobyl de la antigua Unión Soviética, hizo estallar la mayor catástrofe nuclear civil de la historia. Incapaces de afrontar tal desastre político y medioambiental, el gobierno soviético construyó un muro de silencio en torno al suceso. El término “radiophobia” proviene del uso que el gobierno hizo para denominar a los “falsos” síntomas que la población estaba sufriendo. El documental, completamente rodado en la “Zona Olvidada” de Chernobyl, examina el desastre y sus consecuencias 20 años después de lo sucedido a través de algunos supervivientes y gente que ocupaba algún cargo importante la noche de la fatídica catástrofe. Es un viaje de reconciliación con la “Zona” desde el pasado hasta las ruinas del presente. El filme también muestra el testimonio de algunos que, pese al todavía inminente peligro de radioactividad, nunca abandonaron el lugar.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2007

Categoría: Premio Especial del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: La narración va a cargo de Edward Leon, originalmente en inglés. El estilo se aleja, en parte, del estilo estereotipado de las locuciones reporteriles utilizadas en televisión y adquiere un cierto tono dramático y misterioso.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Debido a problemas con el idioma, la voz del director no aparece aunque sí la de los intérpretes que interactúan, en su nombre, con los personajes.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Al igual que en la pregunta anterior, algunos de los intérpretes aparecen en la acción e interactúan con los personajes. El autor se mantiene al margen, detrás de las cámaras.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque no se muestra de manera diegética, sí lo hace a través de sus intérpretes tal y como hemos comentado en las preguntas 3 y 4.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Aunque no podemos considerar esta pregunta como afirmativa, el filme no oculta algunos momentos en los que los protagonistas hacen referencia a la labor del equipo de rodaje de manera indirecta, como cuando ayudan a encontrar a algunos de sus personajes las viviendas donde solían habitar.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

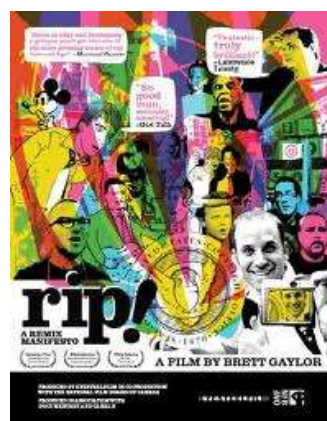
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Aunque el principal operador de cámara es Alexander Stikich, dos miembros del equipo se negaron a entrar en un perímetro de 30km alrededor del reactor, debido al todavía fuerte índice de radiación. Julio Soto se acredita como cámara auxiliar en el filme, al desarrollar en esta zona el trabajo como operador.

Ficha técnica**Título:** RIP: A remix manifiesto**Título original:** RIP: A remix manifiesto**Director:** Brett Gaylor**País:** Canadá**Año Producción:** 2008**Duración:** 80 min.

Sinopsis: Brett Gaylor explora el perfil de los derechos de autor en la era de la información, basándose principalmente en el trabajo de su autor preferido, el músico Gregg Gillis (alias Girl Talk), buscando los límites entre la piratería y la posibilidad de crear una manifestación artística en base a otras manifestaciones artísticas. Girl Talk se dedica a hacer "mashups" o Bastard Pop, es decir, "recorta" y edita pequeños muestreos de canciones para lograr nuevas obras, distintas de las originales. Gaylor detalla un manifiesto como estructura del filme, basado en cuatro puntos: 1- La cultura siempre se construyó basada en el pasado; 2- el pasado siempre intenta controlar al futuro; 3- el futuro se está volviendo menos libre y 4- para construir sociedades libres es necesario limitar el control desde el pasado.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2008

Categoría: Premio Nederland 2 IDFA del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: El uso de los diferentes materiales del filme y las posibles problemáticas de difusión en relación a los derechos de autor es una de las tramas principales del documental.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: El autor se cuestiona muchas preguntas personales acerca de si está actuando de manera correcta en relación a los derechos de autor y la realización del filme, argumentando siempre su punto de vista sobre diferentes aspectos.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Aunque parece tener una buena amistad con el personaje principal, Gregg Gillis, en la película simplemente lo describe como su autor favorito.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Santiago**Título original:** Santiago**Director:** João Moreira Salles**País:** Brasil**Año Producción:** 2007**Duración:** 80 min.

Sinopsis: En 1992, João Moreira Salles comenzó a filmar una película sobre Santiago, el mayordomo que, desde que Salles era pequeño, trabajaba para sus padres. Trece años tuvieron que pasar para que Salles retomara el material del ya fallecido y extravagante empleado. A partir de esas imágenes realizó un documental sobre la vida de un hombre extraordinario que, a pesar de tener un trabajo demandante en casa de la próspera familia, buscaba tiempo para cultivar su mayor pasatiempo: recolectar, documentar, organizar e interpretar información sobre la historia de las familias más acaudaladas y de mayor abolengo en el mundo. A través de las detalladas recolecciones y contemplaciones casi eruditas de Santiago, el autor reflexiona acerca de la identidad, la memoria y la naturaleza de los documentales.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2007

Categoría: Gran Premio Cinéma du Réel

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Es curioso mencionar que aunque la voz en *off* es en primera persona, y representa ser el propio autor exponiendo sus pensamientos de manera subjetiva, la voz realmente fue narrada por su hermano Fernando Moreira Salles.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Se escucha su voz en numerosas ocasiones cuando dirige la entrevista filmada a Santiago.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Tal y como comenta el propio director en el filme, aparece dos veces por casualidad de manera espontánea, aunque también le vemos en alguna película familiar cuando era pequeño.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Se utilizan numerosas escenas que forman parte, teóricamente, de los brutos de una entrevista, donde Santiago hace referencia constante al autor y al proceso de la película.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Por su intervención en primera persona, la relación cercana con el personaje y la intervención explícita dentro de la narración textual del filme, podemos considerar al director uno de los personajes claves del documental.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Reflexiona constantemente desde el presente sobre su infancia, acerca de su familia, su casa, la relación con Santiago, etc. Así como su (in)capacidad para entender al personaje y elaborar el filme.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Trata la vida de Santiago, quien fue el mayordomo de su casa durante 20 años, aunque también habla de sus padres, hermanos y otros personajes cercanos a su ambiente familiar.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Aunque escasamente, podemos ver alguna película doméstica rodada en super 8, así como algunas fotografías.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No

Observaciones: Su voz en off reflexiona sobre su presencia física ante cámara, detallando los motivos y las circunstancias por las que aparece. También juzga su actitud cuando se escucha interviniendo en su entrevista con Santiago en aquel documental que nunca pudo terminar.

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Shadya**Título original:** Shadya**Director:** Roy Westler**País:** Israel**Año Producción:** 2005**Duración:** 99 min.

Sinopsis: Shadya Zoabi es una chica musulmana de diecisiete años que vive en un pequeño pueblo árabe del norte de Israel. Es campeona mundial de kárate y vive según sus principios. Sus hermanos están en contra de esas actividades deportivas, convencidos de que una mujer musulmana debe obedecer los designios marcados por la religión. A pesar del apoyo de su padre, las presiones sociales y de la comunidad son difíciles de superar. Shadya es la historia de una mujer joven que trata de tener éxito en la vida según sus convicciones personales.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2005

Categoría: Premio IDFA DOC U!del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: En la versión televisada, dentro de la serie de documentales "Independent lens", existe la figura de un narrador/presentador, Terrence Howard, que introduce cada una de las piezas, pero la versión original del filme no utiliza esta técnica.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: En sus intervenciones con los personajes escuchamos su voz fuera de campo.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Interviene a menudo con los protagonistas a través de preguntas y comentarios.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Utiliza algunos archivos domésticos de la propia familia.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

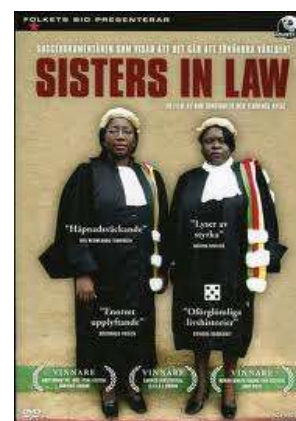
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros La fotografía va a cargo de Yaron Bnisti y Roy Westler. En el guión también colaboran Udi Kalinsky y Michal Ranon.

Ficha técnica**Título:** Sisters in law**Título original:** Sisters in law**Director:** Florence Ayisi y Kim Longinotto**País:** Reino Unido**Año Producción:** 2005**Duración:** 104 min.

Sinopsis: En la ciudad de Kumba, Camerún, no ha habido condena judicial por abusos sexuales en 17 años. Dos mujeres entre los magistrados, sometidas a una gran presión, son las encargadas de los asuntos de divorcios, violaciones y abusos. Por allí pasan a diario hombres de tradición musulmana extrañados de que se los juzgue por maltratar a sus esposas. Las mujeres, víctimas potenciales en África, reciben un trato más suave que no preferente. De hecho, una de ellas, acusada de abusar de su sobrina, es furiosamente recriminada. "Sisters in law" construye una impugnación de las bases sociales de la violencia doméstica mostrando las estrategias desplegadas por estas mujeres de la ley en los intersticios abandonados por tradiciones, creencias y leyes estatales o religiosas.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2005

Categoría: Premio Nederland 2 IDFA del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: La mayor parte del documental es observacional, aunque vemos que hay un breve fragmento hacia el final de la cinta con entrevistas directas, pero no se aprecia la intervención de las directoras.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Además de directoras, Kim Longinotto se encarga de la producción y opera con la cámara. Florence Ayisi es también traductora.

Ficha técnica

Título: Sonia

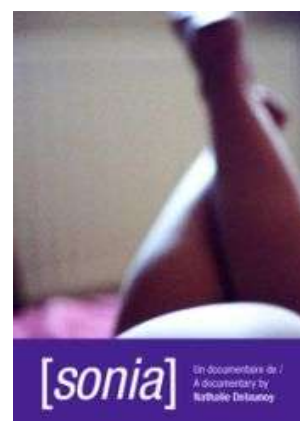
Título original: Sonia

Director: Nathalie Delaunoy

País: Bélgica

Año Producción: 2004

Duración: 46 min.



Sinopsis: Sonia, una intelectual mujer de 52 años que vive en Bruselas, lleva desarrollando la profesión de prostituta desde los 23. Mientras se sienta en una butaca frente a un ventanal que da a la calle, Sonia cuenta en qué consiste su profesión, por qué la ama y qué es lo que le gusta de sus clientes. El documental cuestiona de manera íntima y respetuosa el posicionamiento de una mujer aparentemente culta sobre su inclinación hacia el amor y el afecto. Un retrato sobre la seducción, el sexo pagado y el vínculo que lo hace posible.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2006

Categoría: Gran Premio "Punto de Vista" a la Mejor Obra

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Constantemente a través de preguntas directas sobre el personaje.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Interviene en forma de preguntas siempre que lo considera oportuno, sin restar protagonismo al personaje.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Cuando los clientes entran en el local de Sonia y se percatan de la presencia de la cámara y el equipo de producción, ésta les indica que no tienen por qué preocuparse ya que no van a ser filmados.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Sons of Cuba**Título original:** Sons of Cuba**Director:** Andrew Lang**País:** Reino Unido**Año Producción:** 2009**Duración:** 88 min.

Sinopsis: Los últimos 40 años la pequeña isla cubana ha dominado el boxeo olímpico, gracias, en parte, a la declaración de Fidel Castro de la educación deportiva de jóvenes talentos como vital para la Revolución. Los jóvenes chicos de la Academia de Boxeo de la Ciudad de La Habana persiguen el sueño de llegar a ser estrellas olímpicas, pero primero tendrán que participar en los Campeonatos Nacionales de Menores de 12 años, en el que sólo unos pocos serán elegidos. "Sons of Cuba" sigue a tres jóvenes talentos de la Academia, quienes se levantan a las 4am para entrenarse y se suben con temor a la balanza tres veces al día. Coach Yosvani es su consejero interno y psicólogo, quien les prepara para ser "buenos luchadores comunistas". Llevados por el hambre, la presión y el exhaustamiento, los chicos echan de menos, a menudo, sus casa, sus familias que han dejado atrás pero que esperan devolverles con fortunas algún día.

Premio Festival (muestra)

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2009

Categoría: Premio del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Pese a que se mantiene al margen de las acciones que se desarrollan ante cámara, el estilo del director mientras rueda enfatiza la presencia de su dispositivo, perfectamente manifestado cuando los jóvenes hacen ver que golpean con sus guantes directamente al objetivo de la cámara.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Andrew Lang es co-productor del filme y comparte la fotografía con Domingo Triana.

Ficha técnica**Título:** Su preciada vieja casa**Título original:** Tshinosumika**Director:** Tatsuya Yamamoto**País:** Japón**Año Producción:** 2006**Duración:** 80 min.

Sinopsis: Cada verano llega y se marcha. Pero este verano será diferente para Matsu Yamamoto: la casa en la que ha pasado toda su vida va a ser derruida, y a sus noventa años, tendrá que empezar de cero en otro lugar, con otra vida, y esperar nuevos veranos. Entrañable obra en la que el director se inmiscuye en la tranquila vida de su anciana abuela. Una pieza cariñosa y familiar, alejada de cualquier tragedia, aunque con sigilosas pinceladas de humor que evocan a la vejez y al paso del tiempo.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2008

Categoría: Premio "Jean Vigo" al Mejor Director

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: Sólo en una ocasión, después de lo que sería el prólogo del filme, Susumu Terajima narra con sentimiento los motivos por los que la abuela abandona su lugar y por qué la casa va a ser derruida.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Sí, es una de las escenas más divertidas del filme, cuando la abuela va predicando por el mercado que es su nieto quien le sigue a todas partes con la cámara para hacer una película sobre ella. También hay una pequeña escena donde la abuela, desde su nueva ventana, saluda efusivamente a cámara.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: La protagonista principal del filme, Matsu Yamamoto, es la abuela del director. También aparecen su padre, Kozo Yamamoto, y en un papel menor, su madre y otro chico que podría ser su hermano.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Algunas fotografías del archivo personal de la abuela, donde se muestra fundamentalmente a su difunto marido en diferentes momentos de su vida.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: Tender's heat. Wild wild beach

Título original: Zhar nezhnykh. Dikiy, dikiy plazh

Directores: Alexander Rastorguev, Susanna Barandzhiyeva y Vitali Mansky

Países: Rusia / Alemania

Año Producción: 2006

Duración: 125 min.

Sinopsis: Documental que se sitúa en la costa rusa, concretamente en las populares playas de Sochi, sobre el Mar Negro. Sobre este lugar parecen reunir en asamblea permanente a una multitud de personajes que van de lo estrafalario a lo siniestro, pasando por lo involuntariamente patético y lo voluntariamente gracioso. "Tenders' Heat. Wild wild beach" deja de lado toda elegancia para mostrar una imagen brutal del ocio al estilo ruso. Parejas de borrachos que se tratan a golpes, un camello florero, el presidente Putin, sexo explícito, un cadáver traído por el mar... Todo cabe en el eufórico universo de las playas de Sochi.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: IDFA

Año: 2006

Categoría: Premio Especial del Jurado

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: En algún momento muy determinado alguno de los testimonios es preguntado por alguien, aunque no podemos saber con exactitud si formaba parte del equipo de rodaje o no.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En ocasiones indican al director y/o cámara que haga algunas tomas. La policía, en una de las escenas, dice que paren de grabar y, más tarde, invita al equipo de rodaje a participar como testimonio de unos hechos.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Sólo Vitaly Manski produce también el filme.

Ficha técnica**Título:** The Cove**Título original:** The Cove**Director:** Louie Psihoyos**País:** EEUU**Año Producción:** 2009**Duración:** 92 min.

Sinopsis: En una apacible cala de la costa de Japón, Taiji, Wakayama, se esconde un impactante secreto que algunos hombres tratan de ocultar al mundo cueste lo que cueste: más de 23.000 delfines son matados sin escrúpulos ni distinción entre tamaños y condición para distribuir su carne, una de las más contaminantes por su alto contenido en mercurio. Dirigido por Louis Psihoyos, antiguo fotógrafo de National Geographic, fue grabado secretamente durante 2007 empleando micrófonos submarinos y cámaras de alta definición camufladas como rocas, entre otros artilugios. "The Cove" es una conmovedora llamada de socorro procedente de la "Oceanic Preservation Society".

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2009

Categoría: Premio Nederland 2 IDFA del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: El planteamiento inicial es explicarlo desde la primera persona, aunque poco a poco se va convirtiendo en un objetivo grupal.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: No sólo durante su intervención en Taiji, también es entrevistado en profundidad después de lo sucedido.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: La captura de imágenes y la ejecución de la película es en si misma el objetivo principal para desmantelar la matanza masiva de delfines en Taiji.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros El director es uno de los muchos operadores de cámara adicionales.

Ficha técnica**Título:** The English surgeon**Título original:** The English surgeon**Director:** Geoffrey Smith**País:** Reino Unido**Año Producción:** 2007**Duración:** 93 min.

Sinopsis: Henry Mash es uno de los neurocirujanos más importantes de Londres, un pionero en su campo que, en 1992, conducido por la necesidad de ayudar a los demás allá donde pueda, viajó a Kiev para intentar mejorar la neurocirugía primitiva que se desarrolla en Ucrania. Desde entonces frecuenta asiduamente este país y sus pacientes y colegas lo ven como el gran salvador del oeste, la única esperanza por salvar sus vidas. El filme plantea abiertamente el dilema de la relación doctor-paciente ante diagnósticos completamente erróneos, niños a los que no puede salvar y una falta de equipos y de personal calificado. Su compasiva humanidad y su afán por difundir las esperanza se convierten en los temas universales de la película.

Premio Festival (muestra)

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2007

Categoría: Premio del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Es evidente que existe una interacción entre Henry Mash y el director en sus declaraciones directas a cámara en algunos momentos. De todas maneras, cualquier índice explícito de intervención del realizador es eliminado en el montaje final del filme.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** The Fallen**Título original:** The Fallen**Director:** Morgan Matthews**País:** Reino Unido**Año Producción:** 2008**Duración:** 180 min.

Sinopsis: En 2008 ya son 300 los soldados británicos fallecidos que fueron enviados para luchar en Irak y Afganistán. El documental ofrece a las familias afectadas la posibilidad de expresar abiertamente su amor y su dolor. "The Fallen" menciona todas y cada una de las víctimas, parando especial atención en alguna de ellas. Con 3 horas de duración, el documental penetra perspicazmente en el impacto personal y las consecuencias de la pérdida. 7 años de guerra vistos desde el punto de vista de las familias afectadas por la muerte de sus hijos, hermanos o padres. Un viaje a través de estos testimonios y archivo público y doméstico que contrasta la visión desde dentro de las fuerzas armadas y fuera de ellas.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2008

Categoría: Premio del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Siempre detrás de la cámara, el director interviene con sus preguntas en numerosas ocasiones.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Aunque en una de las secuencias, cuando el director ayuda a uno de los testimonios a levantarle la ropa para que se vea el tatuaje en la espalda, se le ve la mano y parte del brazo.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Aunque no es la tendencia, algunos comentarios de los testimonios hacen referencia al hecho de que se está filmando en ese momento, como por ejemplo, cuando alguien en un bar recrimina que se deje de grabar y la protagonista le dice que se está haciendo una película sobre su hijo; otros piden al director no grabar el mal estado de la tumba de su hijo, etc.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Aunque interviene muchas veces en la conversación, nunca expresa ningún afán de protagonismo.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: El director utiliza archivo privado que pertenece a las familias de las víctimas: vídeos domésticos, fotografías, cartas, emails, etc.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros

Ficha técnica

Título: The Flower bridge

Título original: Podul de Flori

Director: Thomas Ciulei

Países: Alemania / Rumanía

Año Producción: 2008

Duración: 87 min.



Sinopsis: Costica Arhir vive con sus tres hijos en el pueblo de Acui, en la República de Moldavia. Su esposa partió a Italia hace tres años y medio a buscar trabajo y no ha regresado a casa. En una situación similar se encuentra la mitad de la población activa de ese país.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2008

Categoría: Premio Library del Librarian Committee

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: El director recrea una puesta en escena en la que los tres hijos reflexionan en solitario en un paraje natural mientras se escucha en "voice over" sus voces redactando una carta real que han escrito para su madre.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En la carta leída por el pequeño de los tres hijos, Alexie, menciona que "los rumanos han venido de nuevo a filmar y han grabado cómo separábamos las judías", en referencia al equipo de rodaje. Asimismo, algunas miradas a cámara delatan la conexión entre el director y los personajes.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** The Monastery: Mr. Vig and the Nun**Título original:** The Monastery: Mr. Vig and the Nun**Director:** Pernille Rose Grønkjær**País:** Dinamarca**Año Producción:** 2006**Duración:** 84 min.

Sinopsis: Hace 50 años Jørgen Lauersen Vig compró el Castillo Hesbjerg, localizado en Dinamarca, con el objetivo de convertirlo en un monasterio. Ahora, muchos años después, Vig está a punto de cumplir su sueño. Pero un grupo de monjas rusas ortodoxas, liderado por la Hermana Amvrosija, tienen objetivos totalmente distintos a los del anciano. De este modo, Vig deberá emprender un camino muy diferente al que imaginó en un principio.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2006

Categoría: Premio VPRO IDFA al Mejor Largometraje Documental

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: No existe la figura de un "narrador". Se trata las lecturas de dos cartas reales interpretadas por diferentes personajes. En el caso, de la carta final, está leída por la propia Hermana Amvrosija, dedicada a la memoria de Mr. Vig.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Constantemente a través de sus preguntas y charlas con Mr. Vig.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Hay un momento en una secuencia que Mr. Vig le pide ayuda para retirar un mueble. La directora, sin dejar de grabar, apoya la cámara y ayuda al personaje.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Sólo interactúa explícitamente con el personaje principal, Mr. Vig.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Mr. Vig le hace reflexionar por un momento sobre la importancia de su labor comparándolo con la labor que hace la directora con el documental.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: La directora nos muestra fotografías personales de Mr. Vig, siempre grabadas a través de la cámara y mostradas por el propio personaje.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros En el guión también participan Jens Arentzem y Per K. Kirkegaard.

Ficha técnica**Título:** The Mosquito problem and other stories**Título original:** Problemat s komarite i drugi istorii**Director:** Andrey Paounov**País:** Bulgaria**Año Producción:** 2007**Duración:** 100 min.

Sinopsis: Documental tragicómico sobre la población de Belene, una localidad situada cerca de la frontera con Rumanía y reconocida por su pretérita actividad nuclear. El abandono de la central y una sempiterna plaga de mosquitos provocada por las inundaciones (el Danubio se estanca en la zona) son los elementos del paisaje que determinan la excéntrica personalidad de los habitantes que sobreviven en el lugar, los cuales aparecen reflejados en plenitud cómica, humana y surreal, gracias al espejo transparente y asombrado de la mirada de Paounov.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2008

Categoría: Primer Premio del Jurado (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Cuando interviene para preguntar o comentar algo con los personajes.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: En pocas ocasiones pero interviene con algún breve comentario o pregunta a los personajes.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Hace uso de películas caseras y fotografías de archivo personal sobre alguno de sus personajes, siempre grabado a través de la cámara y no digitalizado en el ordenador.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: The Most dangerous man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon papers

Título original: The Most dangerous man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon papers

Directores: Judith Ehrlich y Rick Goldsmith

País: EEUU

Año Producción: 2009

Duración: 92 min.

Sinopsis: En la década de 1960, Daniel Ellsberg trabajaba como analista del Departamento de Defensa de EEUU cuando el entonces Secretario de Defensa, Robert McNamara, le pidió que elaborara un informe secreto sobre la presencia del ejército estadounidense en Vietnam. En ese momento, la Guerra de Vietnam estaba en plena ebullición y los resultados de su informe hicieron que Ellsberg se diera cuenta de que cinco presidentes de EEUU habían mentado al pueblo sobre el papel que el país había representado en el conflicto de Vietnam. Por este motivo, en 1971 decidió filtrar a la opinión pública su informe de 7.000 páginas, más conocido como "Los papeles del Pentágono" a través del The New York Times. El documental reconstruye la dura pelea de Daniel Ellsberg contra el Gobierno y la de los medios de comunicación en defensa de su propia libertad e independencia durante los turbios años de la Guerra de Vietnam.

**Premio Festival (muestra)**

Festival: IDFA

Año: 2009

Categoría: Premio Especial del Jurado

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: El protagonista del filme, Daniel Ellsberg, es el propio narrador en primera persona de esta historia.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Algunas fotografías son propiedad privada del propio Daniel Ellsberg y su familia.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

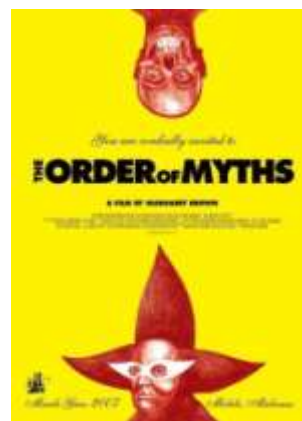
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Ambos directores son guionistas y productores del filme junto a otros miembros. Rick Goldsmith participa también en el montaje de la película.

Ficha técnica**Título:** The Order of myths**Título original:** The Order of myths**Director:** Margaret Brown**País:** EEUU**Año Producción:** 2008**Duración:** 97 min.

Sinopsis: En Mobile, Alabama, se celebra la más antigua "Mardi Gras" de los Estados Unidos. Pero hay un hecho significativo en estas fiestas, las comunidades blancas y negras tienen cortes reales y eventos por separado. Mientras se preparan coronaciones, desfiles, bailes y festejos, el documental recoge acciones y comentarios sobre estos vestigios de la segregación. La película explora las posibles contradicciones entre la conservación de las tradiciones y la todavía distinción racial en la sociedad americana moderna.

Premio Festival (muestra)

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2008

Categoría: Premio del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Aunque al final de la cinta se le entiende un "ok" y un asentimiento oral, no podemos considerar que intervenga con su voz.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: No explícitamente en el filme, aunque puede notarse la cercanía y complicidad con algunos personajes.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Su abuelo forma parte importante del elenco de entrevistados y comenta la coronación de su hija, la madre de la directora.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Algunas fotografías y diplomas de propiedad privada.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: The Play

Título original: Oyun

Director: Pelin Esmer

País: Turquía

Año Producción: 2005

Duración: 70 min.



Sinopsis: Nueve campesinas de Arslanköy, en la cordillera de Toros, Turquía, se pasan el día trabajando sin parar en el campo, en la construcción y en casa. Para aligerar un poco la carga que supone su vida, deciden juntarse para un motivo bien distinto: quieren escribir e interpretar una obra de teatro basada en sus propias vidas. Para ello se reúnen en la escuela, donde colaboran con el director, el Sr. Huseyin, a quien cuentan sin tapujos la verdadera historia de sus vidas y así poder enfrentarse a las mismas. De esta forma, día tras día y bajo la atenta mirada de los hombres del pueblo, trabajarán sin descanso hasta dar forma a una obra de teatro que titularán "El grito de las mujeres".

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2006

Categoría : Premio Especial del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Sólo al final, ya con los créditos, vemos como la directora con su cámara se une al baile de celebración de la finalización de la obra.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros A parte de la directora, Ozlem Ozbek y Mustafa Unlu también están a cargo de la dirección de fotografía.

Ficha técnica**Título:** The Revolution that wasn't**Título original:** Vallankumous, jota ei tullut**Director:** Aliona Polunina**Países:** Estonia / Finlandia**Año Producción:** 2008**Duración:** 95 min.

Sinopsis: Rusia, 2007. Exactamente un año antes de las elecciones presidenciales. La oposición se agrupa para actuar con decisión y tomar el poder. Anatoly y Andrei son revolucionarios veteranos. Desde 1997, han sido miembros de una organización política prohibida. "The Revolution that wasn't" sigue la estela de estos y otros personajes durante el transcurso de un año, coincidiendo con la fiebre de la oposición en su campaña política para las elecciones. Para ellos es el momento del cambio y de afrontar una nueva vida. Ésta es la historia sobre unos individuos enmarcados bajo las influencias de la fiebre política; una historia personal con una narrativa histórica.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2009

Categoría: Premio Library del Librarian Committee

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Aunque la tónica del documental es observacional e intimista, en algún momento se rompe con la "no presencia" de la cámara. Unos policías, abren las verjas del parque para que la cámara se introduzca en uno de los meetings políticos. El movimiento es pactado y estudiado con intenciones estéticas. También, en la escena final, Andrei le regala a la directora un plano secuencia de mirada fija a cámara para cerrar la película.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica

Título: The Seven sins of England

Título original: The Seven sins of England

Director: Joseph Bullman

País: Reino Unido

Año Producción: 2007

Duración: 50 min.

Sinopsis: En las noches de los viernes y sábados muchos centros de ciudades inglesas se inundan de borrachos, actos violentos, hooliganismo y desenfreno. Nada nuevo según nos presenta Joseph Bullman en este innovador y alarmante filme que no duda en utilizar gente real en una recreación de su propio entorno. No se sabe con certeza donde empieza lo real y donde acaba la interpretación. Diferentes pasajes de históricas citas son citadas a cámara por los personajes para describir las similitudes entre el comportamiento actual de la sociedad británica y el de cientos de años atrás, en un intento por afirmar que se trata, entre otras variantes, de valores culturales.



Premio Festival (muestra)

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2008

Categoría: Premio a la Innovación

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: Únicamente al inicio del documental, el director expone, a modo de introducción, el argumento de su película.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Hemos señalado las tres opciones ya que, en primer lugar, dice "bienvenidos a mi mundo"; seguidamente habla de "nuestro" país y finalmente habla en tercera persona al referirse a "esta película".

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: En algunas ocasiones interviene para preguntar a los personajes.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Como ya hemos mencionado, en ocasiones interviene con alguna pregunta a los protagonistas, siempre cuando estos son entrevistados en un lugar neutral (en el que se supone que no están interpretando ningún papel).

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: En una de las secuencias, un joven hooligan se encuentra bajo un puente cuando se acercan otros miembros de la pandilla. El chico comenta que están rodando una película pero que no se preocupen porque no van a aparecer.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros El director es co-productor del filme junto a otros miembros.

Ficha técnica**Título:** The Yes Men fix the world**Título original:** The Yes Men fix the world**Directores:** Andy Bichlbaum, Mike Bonano y Kurt

Engfehr (co-director)

Países: Francia / Reino Unido / EEUU**Año Producción:** 2009**Duración:** 87 min.

Sinopsis: Andy Bichlbaum y Mike Bonanno son los "Yes Men". Para ellos un evento inequívocamente previsible y tedioso como una convención empresarial puede resultar un espacio preciado en el que incursionar, usurpar o fraguar identidades y exponer sus ideas sobre catástrofes o sobre responsabilidades no asumidas. Así lo hacen con las consecuencias que tuvo el escape de gas en Bophal o los efectos del huracán Katrina. El "proyecto" político de los "Yes Men" es el de una planificación de la toma por asalto de espacios enemigos, la intervención desaforada y lúcida como un modo de acción contra la rapacidad capitalista, todo a la velocidad de un gag en etapas que, como ocurre siempre con las comedias brillantes, tiene un fondo terriblemente serio. Dos artistas de la simulación en un mundo de prosaicos simuladores.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2009

Categoría: Premio IDFA DOC U!del Jurado Joven

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: El objetivo inicial es la construcción de un filme que sirva para ser difundido de manera gratuita a través de la Red a nivel mundial. El propio proceso forma parte de la narración del filme.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Sus simulaciones son de alto nivel y rozan la ilegalidad por lo que en algunos momentos reflexionan sobre sus intervenciones y sobre lo que han hecho o está a punto de hacer. Hay espacio para reflexiones personales, estados de ánimo, etc.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No

Observaciones: Aunque son los máximos protagonistas de esta historia y sus reflexiones personales son abundantes, en ningún momento cuestionan la importancia de su presencia en el propio filme.

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música Otros

NOTA: Todas estas anotaciones son aplicables a Andy Bichlbaum y Mike Bonano y no al co-director del filme Kurt Engfehr.

Ficha técnica**Título:** Tienda de comestibles**Título original:** Alimentation générale**Director:** Chantal Briet**País:** Francia**Año Producción:** 2005**Duración:** 84 min.

Sinopsis: En Épinay-sur-Seine, en el barrio de La Source, la tienda de comestibles de Alí es el único comercio que continúa abierto. Es también el único lugar que les queda a los vecinos para reunirse. La película nos transporta al día a día de la importancia de esta tiendecita en medio de los bloques de viviendas sociales donde, a pesar de las dificultades y la pobreza, la gente sigue compartiendo amistad, risas y calor humano.

Premio Festival (muestra)

Festival: Documenta Madrid

Año: 2006

Categoría: Primer Premio del Jurado (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: No explícitamente. La tónica del documental es observadora, sin que la presencia de la directora se haga notoria. Sólomente al inicio del filme, unos testimonios comentan a cámara algunas de las características de la zona.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Chantal Briet es una de las 4 diferentes directoras de fotografía acreditadas.

Ficha técnica**Título:** To see if I'm smiling**Título original:** To see if I'm smiling**Director:** Tamar Yarom**País:** Israel**Año Producción:** 2007**Duración:** 59 min.

Sinopsis: Israel es el único país del mundo que obliga a sus ciudadanas a realizar un servicio militar obligatorio de 2 años. El servicio se realiza en los territorios ocupados: tareas de vigilancia de los puestos fronterizos o en el equipo sanitario. Aunque las soldado no llegan a entrar en combate, sí que se encuentran en situaciones de hostilidad (a veces con fuego enemigo) por la siempre latente confrontación palestino-israelí. "To see if I'm smiling" nos acerca al recuerdo de algunas mujeres soldado que han vivido experiencias traumáticas. La ilusión de los primeros días se convierten con el paso del tiempo en tinieblas, y sus acciones les conducirán a traumáticas repercusiones que arrastrarán durante toda su vida.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2007

Categoría: Premio Nederland 2 IDFA del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: En contadas ocasiones cuando irrumpe con alguna breve pregunta.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Simplemente elabora alguna pequeña pregunta durante la entrevista que no es suprimida en el montaje final.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Se combina material de archivo informativo con material doméstico perteneciente a las propias mujeres soldado protagonistas del filme.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

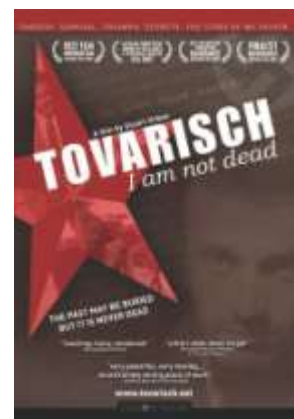
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Tovarisch, no estoy muerto**Título original:** Tovarsich, I am not dead**Director:** Stuart Urban**País:** Reino Unido**Año Producción:** 2007**Duración:** 85 min.

Sinopsis: Garri Urban escapó con vida de la persecución soviética y el Holocausto judío. Fue alcanzado por un disparo mientras intentaba traspasar la frontera entre territorio soviético y Rumanía. Mientras los francotiradores le intentaban levantar, éste les dijo: "No tovarisch (camarada), no estoy muerto", de ahí viene el título del filme. Muchos años más tarde, tras la caída de la URSS, Garri emprende un viaje con su hijo Stuart, director del filme y cineasta desde chico, a los escenarios de su historia épica de supervivencia. Un viaje que, sin embargo, despertará informaciones que Garri preferiría mantener ocultas.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2008

Categoría: Premio Especial del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: En las intervenciones sobre el entrevistado, así como en sus propias intervenciones ante cámara.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Sí, interviene en la entrevista o la acción siempre que lo considera oportuno.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Uno de los motivos del filme es ser testimonio de los avances de Garri Urban y su hijo en la investigación sobre ciertos informes y acontecimientos del pasado. Hay numerosas referencias del padre sobre el hijo, como director de cine, así como a la importancia del contenido cinematográfico que está siendo grabado.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Sí, el filme no sólo trata de la vida de Garri Urban, sino de la relación de Stuart con su padre y de lo que el propio director va descubriendo sobre su padre en vida y después de su muerte.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Hay constantes reflexiones acerca del verdadero y oscuro pasado de su padre y de la relación que ha mantenido siempre con él. En definitiva, reflexiona sobre sus raíces y la verdadera historia de su familia. También indaga sobre su profesión de cineasta, vocacional desde bien pequeño.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No

Observaciones: Podríamos considerar que sí ya que nos muestra de manera cronológica la evolución de la relación que ha tenido con su padre y con la vida, desde pequeño hasta después de la muerte de su progenitor.

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No

Observaciones: Desde el momento, en 1992, que emprende un viaje con su padre a la antigua Rusia, coincidiendo con la caída del comunismo, el propio Stuart denomina a su película como un diario filmado en el que recogerá las vivencias de ese viaje, que servirán como testimonio de lo ocurrido.

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: De su padre principalmente. También su tío adquiere un papel importante. Aparecen otros miembros de la familia en archivo, como su madre. Visitan la tumba de su abuela paterna. Visitan la comunidad rural judía donde

se crió y se encuentra con algunos familiares y amigos. Se reencuentran con una de las amantes de su padre, etc.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Fotografías y películas realizados por él mismo o por algún miembro de su familia.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No

Observaciones: No se plantea en ningún momento el porqué de aparecer y mostrarse como personaje en la obra.

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Como operadores de cámara también aparecen Shai Peleg y Ben Nicolosi Endo. En la investigación también participa su hermana Dana Urban.

Ficha técnica

Título: Trópico de Cáncer

Título original: Trópico de Cáncer

Director: Eugenio Polgovsky

País: México

Año Producción: 2004

Duración: 53 min.

Sinopsis: A la altura del Trópico de Cáncer, en el desierto de San Luis Potosí, México, diversas familias sobreviven gracias a la cacería de animales que venden en las carreteras.



Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2005

Categoría: Premio Joris Ivens (Ópera Prima)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: En ocasiones se observa dentro de plano el micrófono de percha, pero es anecdótico.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Pese a que se mantiene al margen de las acciones que se desarrollan ante cámara, el estilo del director mientras rueda enfatiza la presencia de su dispositivo, perfectamente manifestado cuando el joven Gamaliel Reyes apunta con su tirachinas directamente al objetivo de la cámara.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Viaje en Sol Mayor**Título original:** Voyage en Sol Majeur**Director:** Georgi Lazarevski**País:** Francia**Año Producción:** 2006**Duración:** 54 min.

Sinopsis: A los 91 años, Aimé decide emprender el gran viaje a Marruecos con el que, desde hace cuarenta años, siempre había soñado. En su aventura le acompaña su nieto, Georgi Lazarevski, director de la película. "Voyage en Sol Majeur" ofrece un viaje interior, un viaje de iniciación al final de una vida, así como una reflexión totalmente inédita sobre la vejez y la muerte. El anciano habla con humor y alegría de su vida pasada, y cuando tiene que describir una muerte que siente próxima, lo hace con total lucidez, sin lástima. Su mujer, siempre desde su hogar en París, cuenta la pasión que siente por la música y su historia de amor con Aimé.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2006

Categoría: Premio Cinéma du Réel del Jurado Joven

Festival: Documenta Madrid

Año: 2006

Categoría: Premio del Público (Sección Creación Doc.)

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Únicamente al principio del documental el director hace una breve introducción en primera persona acerca de sus abuelos.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: En un momento del filme ayuda a su abuelo a subir un peldaño y se le ve la mano y parte del brazo, aunque la intención del director del documental es mantenerse en todo momento detrás de la cámara.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No Observaciones:

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Aimé hace referencia al hecho de que su nieto le esté "retratando". También hace algunos comentarios de tipo técnico.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Aunque se le reconoce su presencia y participación, no muestra ningún signo de protagonismo en el filme.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: Curiosamente, aunque el director trata en el filme de sus abuelos e interviene con su voz en off y en algunos diálogos, no muestra ningún signo de reflexión personal, ni sobre su persona ni sobre los ancianos protagonistas.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No

Observaciones: Aimé y Alice, protagonistas del filme, son los abuelos del director.

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Hace uso de fotografías, cartas y escritos que pertenecen a sus abuelos.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista

Productor

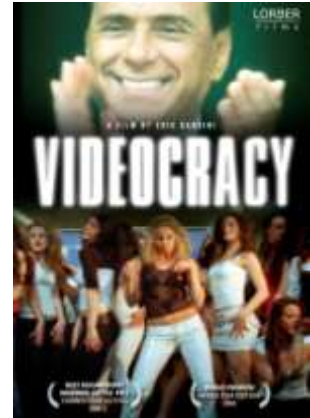
Director de fotografía

Sonidista

Montador

Música

Otros

Ficha técnica**Título:** Videocracy**Título original:** Videocracy**Director:** Eric Gandini**Países:** Suecia / Dinamarca / Reino Unido / Finlandia**Año Producción:** 2009**Duración:** 85 min.

Sinopsis: En Italia, un hombre ha dominado la imagen durante tres décadas: se trata del magnate de la televisión y el primer mandatario del país, Silvio Berlusconi, quien ha creado un sistema televisivo perfecto de entretenimiento y política. Un tipo de totalitarismo que Gandini califica como "videocracia", donde todo es apariencia. Berlusconi se manifiesta a sí mismo como una víctima, aun y cuando ha sabido desde siempre cómo imponer el poder de la imagen sobre la realidad palpable. Sus canales, con una emisión casi constante de chicas semidesnudas, son considerados por muchos como un reflejo de sus gustos y personalidad.

Premio Festival (muestra)

Festival: Sheffield Doc/Fest

Año: 2009

Categoría: Premio Especial del Jurado

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: Aunque narra los hechos desde la tercera persona, cuando se refiere a los italianos, se incluye dentro del grupo. El director es el narrador del filme, y su tono de voz se aleja de las convenciones periodísticas de neutralidad y objetividad.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Son pocas sus intervenciones aunque, en momentos oportunos, elabora algunas preguntas a los protagonistas.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No

Observaciones: De todas maneras, se incluye dentro de la población italiana al considerarla víctima del totalitarismo impuesto por Berlusconi.

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Eric Gandini es también narrador y cámara adicional del filme.

Ficha técnica

Título: We are together (Thina simunye)

Título original: We are together (Thina simunye)

Director: Paul Taylor

Países: Reino Unido / Sudáfrica

Año Producción: 2006

Duración: 83 min.



Sinopsis: Rodada a lo largo de tres años, "We Are Together" narra la extraordinaria y emotiva historia de Slindile, una niña de 12 años, su familia y un grupo de amigos que se reúnen en Agape, lugar de acogida para huérfanos en Sudáfrica. Allí usarán sin descanso la música para superar ciertas dificultades y asumir con fuerza la pérdida. Con la ayuda de algunos profesores, estos niños tienen un sueño en mente: grabar un disco e ir a Londres para presentarlo en concierto. Pero no todo va a ser tan fácil, tendrán que sobreponerse a la miseria, la falta de recursos, la enfermedad y otros lamentables imprevistos.

Premio Festival (muestra)

Festival: IDFA

Año: 2006

Categoría: Premio Nederland 2 IDFA del Público

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural

Observaciones: De manera muy puntual, la figura del narrador es traspasada a la propia Slindile en primera persona. Mantiene una estructura guionizada combinada con declaraciones del propio protagonista.

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Si consideramos la voz del intérprete como la voz del director, podemos contar numerosas ocasiones. En una sola ocasión, sin embargo, la voz del director surge desde detrás de cámara para preguntar en inglés al hermano pequeño de Slindile, mientras éste mira a través de la ventana cómo los mayores están ensayando.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Normalmente a través del traductor o intérprete, aunque vemos que en algún momento pregunta directamente desde detrás de la cámara en inglés.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

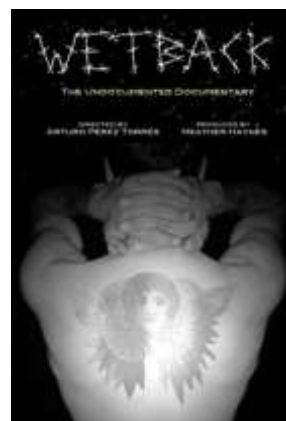
Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros El guión está acreditado también por una de las niñas protagonistas del filme, Slindile Moya. Paul Taylor es uno de los co-productores y cámara principal.

Ficha técnica**Título:** Wetback: the undocumented documentary**Título original:** Wetback: the undocumented documentary**Director:** Arturo Pérez Torres**Países:** Guatemala / EEUU**Año Producción:** 2005**Duración:** 90 min.

Sinopsis: Naya y Milto están preparados para viajar a Canadá. Han decidido dejar a sus familias atrás en Nicaragua en busca de "El Sueño Americano". Durante dos años han estado vendiendo sus pertenencias y ahorrando todo cuanto han podido. El problema es que ninguno de ellos tiene los documentos en regla para poder traspasar la frontera. Finalmente, se embarcan en uno de los viajes migratorios más extensos de la historia. Más de 3.000 personas se únen a este viaje cada día. Menos de 300 logran alcanzar sus objetivos.

Premio Festival (muestra)

Festival: Punto de Vista

Año: 2005

Categoría: Premio al Mejor Guión

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No Observaciones:

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No Observaciones:

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No Observaciones:

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Aunque no de manera explícita, es evidente y notoria la presencia del director ya que influye en la narrativa del filme. Por ejemplo, cuando dos de los personajes cruzan el río que les lleva al otro lado de la frontera, éstos y el director cruzan una mirada de complicidad respecto al objetivo logrado.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No Observaciones:

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No Observaciones:

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No Observaciones:

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros

Ficha técnica**Título:** White ravens – Nightmare in Chechnya**Título original:** Weiße raben–Alptraum Tschetschenien**Directores:** Johann Feindt y Tamara Trampe**País:** Alemania**Año Producción:** 2005**Duración:** 92 min.

Sinopsis: Petya and Kiril a sus 18 años firmaron como voluntarios en la armada rusa y fueron enviados en 1999 a Chechenia para servir en la guerra. Katya trabajó como enfermera en zona de batalla. Cuando ambos volvieron a casa, nunca más fueron los mismos. Psicológica y emocionalmente se encontraban hundidos tras el trauma de la guerra, la pérdida y el sufrimiento. Durante tres años, la película les sigue en su retorno a casa y su lucha por reinsertarse en una sociedad que rehúye admitir que la guerra en Chechenia existe. El Comité de Madres de Soldados Rusos intenta ofrecer apoyo emocional a estas jóvenes víctimas del conflicto bélico.

Premio Festival (muestra)

Festival: Cinéma du Réel

Año: 2005

Categoría: Premio Library del Librarian Committee

Cuestionario

1. ¿El documental hace uso de la narración en voz en *off*?

Sí No

Observaciones: La narración (a cargo de Matthias Schweighöfer) es una puesta en escena de las cartas esperanzadoras que Kiril S., un apuesto y joven soldado ruso, enviaba a casa desde Chechenia. Es un punto de vista irónico puesto que, después de ser liberado por los rebeldes, permaneció en un hospital mental en un estado catatónico. Más tarde, violó a una niña de 9 años y fue condenado 15 años a prisión.

2. Si la respuesta anterior es sí, ¿en qué persona gramatical?

Primera persona del singular Tercera persona

Primera persona del plural Observaciones:

3. ¿Aparece diegéticamente la voz del director en el filme?

Sí No

Observaciones: Podemos escuchar la voz de la directora cuando entrevista a sus personajes.

4. ¿Aparece físicamente el autor del filme ante cámara?

Sí No

Observaciones: Pese a que se mantiene detrás de las cámaras durante todo el filme, en la última escena, en su visita a la cárcel al mencionado ex soldado ruso Kiril S., Tamara Trampe traspasa la línea del fuera de campo para ofrecerle su mano al chico en muestra de apoyo.

5. ¿Interactúa el director con los personajes del documental?

Sí No

Observaciones: Sí, Tamara Trampe, en sus entrevistas con los personajes, interviene con frecuencia en los momentos que cree oportunos.

6. ¿Los personajes hacen referencia a la presencia del director o al proceso de la película de manera explícita?

Sí No

Observaciones: Hay alguna pequeña referencia, pero insignificante que no afecta a la narración textual del filme.

7. ¿Es el autor uno de los personajes principales del filme?

Sí No

Observaciones: Aunque interviene en sus entrevistas y aparece en la escena final posicionándose ideológicamente, la película no trata sobre su persona o postura al respecto.

8. ¿Indaga el autor sobre su propia persona en el filme en forma de autorreflexión?

Sí No Observaciones:

9. ¿Es un filme autobiográfico?

Sí No Observaciones:

10. ¿Podría considerarse una forma de autorretrato o diario filmado?

Sí No Observaciones:

11. ¿El documental trata la vida de algún familiar o persona cercana al director?

Sí No Observaciones:

12. ¿Utiliza el autor material de archivo doméstico propio o cercano para la elaboración del filme?

Sí No

Observaciones: Se combina material de archivo informativo con material doméstico perteneciente a las propios protagonistas del filme, tales como fotografías y vídeos domésticos.

13. ¿El autor reflexiona sobre su presencia en la propia obra?

Sí No Observaciones:

14. ¿Qué otros roles desempeña el director en la película?

Guionista Productor Director de fotografía

Sonidista Montador Música

Otros Johann Feindt se encarga de la fotografía, mientras que Tamara Trampe realiza las entrevistas. En la versión doblada al alemán, es la propia directora la que locuta la cinta para todas las traducciones.