

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“Nuevos caminos del documentalismo  
contemporáneo. Caso de estudio:  
Jaixira”**

***TRABAJO FINAL DE  
CARRERA***

Autor/es:  
**Sergio Tellols Rizo**

Director/es:  
**D. Álvaro de los Ángeles  
Rodríguez**

***GANDIA, 2011***

## Índice

Introducción	3
1. De qué hablamos cuando hablamos de documentalismo contemporáneo	7
2. El documental, el no-documental y sus múltiples perversiones	24
3. La delgada frontera: hibridación de formatos de ficción y no ficción	37
4. La construcción del relato documental	51
5. Documentales a pesar de todo	60
6. El documentalismo contemporáneo en España	71
7. El ojo del documentalista: el punto de vista del documental	84
8. Caso de estudio: Jaixira	107
8.1-No ficción y música: documentales musicales y otras variaciones	108
8.2- El caso de Jaixira	125
9. Conclusiones	136
10. Bibliografía	144
11. Fimografía	147

## **Introducción**

El siguiente escrito está dividido, siguiendo el mismo esquema que el título, en dos partes diferenciadas que se retroalimentan y se complementan la una a la otra. La primera parte, teórica, coincide con la primera frase del título: *Nuevos caminos del documentalismo contemporáneo*. La segunda parte, práctica, se refiere al caso de estudio que también se puede leer en el título. Podría parecer que, con un tema tan general, el trabajo quisiera abarcar demasiado, con el consiguiente riesgo de excederse o quedarse solo en la superficie y, por eso, quisiera determinar antes de comenzar cómo se han estructurado los textos que lo conforman.

La primera parte que hace referencia a la teoría está estructurada de forma que termine siendo útil para el posterior desarrollo de la parte práctica. Asimismo, el caso de estudio es quien determina, directa o indirectamente, esa primera parte teórica. Son dos partes que confluyen: la primera es útil para poder llevar a cabo la segunda y el caso de estudio determina, en cierto modo, qué temas se deben tratar en la teoría.

Cada uno de los asuntos que conforman la estructura del trabajo bien podrían ser trabajos finales de carrera o incluso tesis doctorales independientes. Por esto, a la hora de abarcarlos, se ha hecho desde una perspectiva más o menos genérica, intentando repasar los aspectos más importantes pero sin profundizar en exceso, lo que no significa que sean solo acercamientos superficiales sino, más bien, primeras tomas de contacto con unos contenidos que por su condición de “contemporáneos” todavía están en fase de desarrollo.

Todo ello con la función de servir de apoyo teórico al caso práctico del final. Bajo el título provisional de *Jaixira* se plantea el paso previo a la reproducción de un documental musical híbrido que toma sus referencias de los movimientos del documentalismo desde la entrada del nuevo siglo hasta la actualidad, sin olvidar los obligados referentes que marcaron precedente e impulsaron a este lenguaje hacia la contemporaneidad de la que se habla ahora. Así, establece un audiovisual que hibrida la propia parte documental con la música en directo, con la ficción y con el experimentalismo.

El primer apartado, “De qué hablamos cuando hablamos de cine y documentalismo contemporáneo” trata de acotar el objeto de estudio y, ante la imposibilidad de establecer una definición clara de los conceptos, marca un camino a seguir y recorrer en los siguientes puntos del trabajo.

En el segundo, “El documental, el no-documental y sus múltiples perversiones”, se establecen las distintas modalidades de realización asentadas desde los orígenes del cine y otras surgidas a partir de las distintas mutaciones que han ido sufriendo a lo largo de la historia.

En el tercero, “La delgada frontera: hibridación de formatos de ficción y no ficción”, se trata la creciente discusión sobre la delgada línea que separa dos modalidades del cine tan distinguidas hasta hace poco como la ficción y la no ficción, tratando de llegar a una conclusión que unifique las dos opciones.

Como consecuencia de las ideas de los dos puntos anteriores y con la irrupción del digitalismo, el punto cuarto, “La construcción del relato documental”, trata de repasar cómo ha evolucionado el documentalismo y sus formas de construcción, totalmente alejadas de la idea primigenia de la narrativa documental clásica.

El quinto, “Documentales a pesar de todo, da voz a aquellos documentales que, bien por su condición de periféricos o bien por su estatus de convencionales, parecen estar aislados de los demás pese su indiscutible contemporaneidad: los documentales animados, los documentales televisivos, los documentales experimentales, etc.

El sexto apartado, “El documentalismo contemporáneo en España” busca hacer un rápido repaso a las nuevas producciones documentales españolas aplicando las conclusiones de los apartados anteriores y evidenciando una clara progresión desde que en el año 1992 Víctor Erice estrenó *El sol del membrillo* de Víctor Erice hasta las propuestas actuales más radicales.

El epígrafe siete, “El ojo del documentalista: el punto de vista del documental”, último antes de entrar en el caso de estudio, da cuenta de la importancia que tiene el punto de vista del documentalista de cara a la realización de un trabajo,

las responsabilidades y claves para una realización ética del cineasta frente a la representación de la realidad.

En el último punto las conclusiones tratan de poner en relación los puntos referentes a la teoría con los del caso de estudio -desarrollados a lo largo del capítulo octavo- para poder desarrollar un documental contemporáneo a partir de los contenidos e ideas en torno a *Jaixira*.

Al hablar de documentalismo contemporáneo se podrían haber desarrollado otros muchos temas además de estos pero, sin lugar a dudas, los que se tratan a continuación conforman los pilares básicos para una primera aproximación al objeto de estudio y un posterior desarrollo de un caso práctico.

1

**De qué hablamos cuando hablamos de cine y documental contemporáneo**

Un título como el de este trabajo puede sugerir tantas cosas como lectores pueda tener. Cuando se habla de conceptos como “nuevo” o “contemporáneo” se abren inevitables debates que, traspasando la barrera de lo puramente etimológico, generan conflictos en cuanto al período de tiempo que se debe abarcar o qué películas deben o no incluirse. Más allá de las valoraciones particulares, es indiscutible que existe un cine que en los últimos años está significando un cambio o una evolución hacia nuevos lenguajes o formas cinematográficas. Y es en ese terreno donde trataré de centrar este estudio. Es obvio decir que a diferencia de otros movimientos que se han dado a lo largo de la historia del cine –que a su vez, se podrían extender a la historia del arte-, los que están sucediendo ahora no pueden ser estudiados en su conjunto porque, naturalmente, no han llegado todavía a su fin y, por tanto, no se pueden ver con cierta perspectiva. Es decir, el cine no ha mutado en los últimos años sino que está mutando ahora mismo.

Enfrentarse a la investigación de un tema candente significa correr riesgos añadidos a los que cualquier estudio tiene ya de por sí. Todo lo que a día de hoy se ha escrito sobre cine –y documentalismo- contemporáneo sigue abierto a posibles discusiones y es susceptible de variar si se da la situación. No existen las verdades absolutas frente a ningún tema de investigación relacionada con el cine pero también es cierto que cualquier trabajo que analice una etapa ya superada tiene –en principio- más fiabilidad que uno que se centre en otra que está siendo ahora mismo. Si el riesgo de una investigación *a posteriori* es la posibilidad de ser redundante en cuanto a la información aportada, en una investigación presente el riesgo es caer en supuestos que, a la larga, resulten falsos o poco relevantes.

Y no hay otra manera de arrancar un estudio que no sea echando la vista atrás. No se puede fundamentar ninguna teoría actual sin repasar -que no ahondar- cuestiones del pasado. La primera y principal de las cuestiones reseñables de este cine de principios del nuevo siglo es que ha mantenido la doble vía de realización y exhibición de películas. El cine que durante cierta época ser

mantuvo al margen de la industria, el conocido como cine de *arte y ensayo*, se llama ahora cine independiente, cine de autor, cine invisible y de otras mil maneras, todas ellas cargadas de matices y de cierta confusión, pero sigue siendo, al fin y al cabo, la obligada evolución de aquellas películas. El resto del cine se sigue considerando popular, comercial, perteneciente al *mainstream* y su éxito se mide atendiendo a las taquillas. Es una forma demasiado simple, injusta y, tal vez, vulgar pero efectiva de clasificar el cine sin inmiscuirse en temas que darían para otros tantos estudios específicos, pero me veo en la obligación de etiquetar, catalogar, presentar los conceptos que voy a manejar en las páginas siguientes. En ningún momento trataré de definir unos conceptos que, personalmente, considero indefinibles, pero sí intentaré acotar el objeto de estudio.

El cine popular –o cine espectáculo, cine *palomitero*, cine *mainstream*- sufre una de sus mayores crisis, tanto económica como de contenidos, desde los albores del cine. En las primeras proyecciones de los Lumière, estos aprovecharon su invento para, a modo de espectáculo circense, cobrar una entrada por mostrar lo que su nuevo aparato les permitía hacer. Sus películas, lejos de ser narrativas, estaban hechas de manera funcional –no obstante, el valor documental de las mismas es innegable-, para formar parte del experimento que se representaba de manera más científica que lúdica o artística.

Hoy en día la gente que va buscando el entretenimiento en el cine no se diferencia tanto de la que buscaba el espectáculo en las primeras proyecciones de los Lumière. Familiarizados con el lenguaje, en la actualidad se busca el impacto visual, importando cada vez menos la historia y su valor artístico. Cada minuto de proyección significa un bombardeo de planos distintos, aderezados de efectos visuales espectaculares, en los que apenas se puede leer qué está ocurriendo en pantalla.

Tal y como afirma Andrew Darley<sup>1</sup>, el consumidor actual de cine es seducido por la estética de la tecnología antes que por sus contenidos. El público no acude a las salas a que le cuenten una historia, no necesita *sufrir* una experiencia artística, se conforma con el puro entretenimiento, a menudo carente de cualquier otro significado. Así, plantea una dicotomía entre el *arte* y los *productos*; la *alta cultura* contra la *cultura de masas*; y la *experiencia* frente el *entretenimiento*.

El afán por las nuevas tecnologías junto con el creciente número de descargas de contenidos en la red ha provocado que la industria replantee sus formas de exhibición, siendo su obra definitiva, según dicen, el cine en 3D, un invento que no es nuevo aunque se venda como tal y que demasiadas veces aleja al espectador del verdadero cine tanto como lo acerca hacia un nuevo tipo de espectáculo. Un ejemplo claro es el caso *Avatar* (2009) de James Cameron, una película a merced de la tecnología y no una tecnología para hacer una buena película. Pero, quizás, uno de los casos más claros de tecnología sobre película, aunque no sea 3D, es el de *Transformers 2: la venganza de los caídos* (*Transformers: Revenge of the Fallen*, 2009) de Michael Bay, sobre la que su productor, Roberto Orci, llegó a reconocer en las ruedas de prensa de presentación del film que pretendían crear un espectáculo tan impactante que la gente ni siquiera pudiera seguir una trama inexistente por culpa de la huelga de guionistas de Hollywood. No se puede generalizar, pero existen productos que se asemejan más a un espectáculo de barracón de feria que a una película. Siguiendo a Darley son, simplemente, *productos*, es *cultura de masas*, es *entretenimiento*.

No obstante, ante esta crisis del cine popular, los teóricos y críticos más apocalípticos concluyen con la misma sentencia que ya hicieron sus semejantes de los años cincuenta: el cine ha muerto, olvidando así ciertas tendencias que surgen de la periferia e infravalorándolas, de manera general, con cierto aire esnobista e incoherente. En el peor de los casos, si el cine

---

<sup>1</sup> DARLEY, A (2002). *Cultura Visual Digital*. Barcelona: Paidós Comunicación



***Avatar* (2009) de James Cameron**

hubiese muerto, renacería de entre sus cenizas con nuevas cosas que contarnos, pero no creo que el cine esté dando sus últimos pasos sino todo lo contrario.

Suele menospreciarse cierto tipo de cine cuyas pretensiones nunca deben ser entendidas del mismo modo que se entiende ese cine que sí guarda un compromiso (¿artístico?) con la sociedad. Me refiero a un cine popular que, aunque a veces se muestre alterado con los últimos avances tecnológicos, su lenguaje no se ve lastrado por ningún artificio y aunque demasiadas veces están cargadas de tópicos y clichés y no contengan ninguna reivindicación, suele cumplir, dependiendo del género en el que se enmarquen, con la que era su función principal. De aquí salen nombres como Tim Burton, Peter Jackson o los últimos Spielberg, Scorsese o Coppola que dentro de un clasicismo cinematográfico, practican con oficio dando películas que, en general, superan a la media.

Con esto quiero decir que la cinefilia está cambiando y no se puede valorar con el mismo rasero una película comercial americana –olvidemos *Transformers*–

que la última de un director comprometido de nombre impronunciable. Y en medio de ellos no hay otra cosa más que cine y más cine buscando su lugar.

En el lado contrario está la evolución –o mutación- del antiguo cine de *arte* y *ensayo*. Un tipo de películas que si antes sufrían para encontrar lugares de exhibición y sus proyecciones se limitaban a pequeñas salas, filmotecas y centros de estudio, a día de hoy siguen teniendo los mismos problemas. Siendo optimistas, hay que sumar, a todas las posibilidades de proyección anteriores, un creciente número de festivales que arriesgan en sus contenidos, las salas de museos y algunos portales de *Video On Demand* (VOD) que se han subido al carro en los últimos años. Este cine marginal, periférico, se ha convertido de algún modo en una nueva variante de la comercialidad cinematográfica y, sin pertenecer a la gran industria, busca y a menudo consigue una rentabilidad que antes era tremendamente complicada, sin olvidar que su función sigue siendo llegar al mayor número de personas posibles y, de algún modo, ser comprometido socialmente en cuanto a sus formas, sus contenidos y a su presunto valor como arte. El video y el –todavía- creciente mercado del DVD han permitido la edición de algunas de estas películas en países en los que ni tan siquiera habían tenido la posibilidad de proyectarse. Se podría ver desde un optimista punto de vista y pensar en que es un cine que pese a su limitado alcance ahora llega a más gente que antes. Es, además, la contrapartida del cine popular, es *arte*, *alta cultura*, *experiencia*.

Repasando rápidamente. Cuando a mediados del siglo veinte un grupo de cinéfilos europeos comenzaron a *pervertir* las reglas y el lenguaje reconocible del cine, este sufrió, al igual que otras artes, su período de modernidad. Nació la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, aparecieron nombres como los de Bergman, Bresson o Rossellini. En consecuencia, como suele ocurrir, renació un cierto cine más popular, sobre todo en Estados Unidos, dando lugar al célebre *blockbuster* que ya estaba de alguna manera escondido en el anterior cine de Cecile B. De Mille. Pasado un tiempo, se requiere una nueva ruptura de esas formas que parecen en crisis o que de algún modo no hacen avanzar el

cine como medio artístico. Es entonces cuando aparece en concepto de post-modernidad en el cine, bautizado por muchos como post-cine.

El post-cine abarca la posibilidad de consumo cinematográfico en nuevas pantallas y dispositivos –como decía antes, desde museos a *iPads*- pero también la exploración de nuevas formas o lenguajes cinematográficos, herederos de esos movimientos transgresores que, a su vez, son deudores de un cine más clásico. Todo ello combinado con las raíces y la cultura propia de países a los que ahora, en la condición post-media, en el mundo global en el que vivimos, se puede tener un acceso relativamente sencillo e instantáneo.

Existe cierto consenso para datar un período como el de la *Nouvelle Vague*, señalando a Jean-Luc Godard y su *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) como el pistoletazo de salida, pese a estrenarse el mismo año que *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*) de François Truffaut o *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais y teniendo como antecedente *El bello Sergio* (*Le beau Serge*, 1958) de Claude Chabrol y algunas películas de Jean Pierre Melville.



*Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard

El Free Cinema británico también suele aparecer con una fecha clara, el 5 de febrero de 1956; y con unos nombres determinados, Karl Reisz, Tony Richardson o Lindsay Anderson. Sin embargo, es difícil consensuar una fecha exacta, un autor o un título concreto que, de alguna forma, aparezca como catalizador de este movimiento que todavía está en plena construcción. Jonathan Rosenbaum o Adrian Martin, dos de los teóricos más autorizados para hablar de cine contemporáneo, coinciden en su libro *Mutaciones del cine contemporáneo* en señalar una serie de nombres, surgidos a finales de los setenta y durante los ochenta, como precursores de este movimiento involuntario. Nombres, todos ellos, surgidos de cinematografías distintas y distantes pero todas ellas encaminadas a unas tendencias europeas comunes. La herencia de los años cincuenta se nota en tanto en cuanto que los supervivientes de aquella época han realizado sus películas en consonancia con estos nuevos directores que, de algún modo, bebían de sus películas. Se trata de una retroalimentación semiinconsciente que se mantiene hasta el día de hoy. El año pasado Godard estrenaba *Film Socialisme*, con producción suiza, en un Festival de Cannes en el que destacó por su modernidad sobre el resto de productos junto con la que resultó ser la ganadora de la Palma de Oro, *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas (Lung Boonme raluek chat, 2010)*, dirigida por Apichatpong Weerasethakul, de nacionalidad Tailandesa. Dos películas que, como decía antes, proceden de dos cinematografías lejanas, con rasgos poco comunes y están dirigidas por dos directores de culturas y generaciones distintas.

De alguna forma, la nueva corriente, pese haber surgido en Europa, se está expandiendo y unificando con todas las emergentes cinematografías surgidas gracias a la globalización cultural. La ruptura de unas formas poco reivindicativas y encorsetadas provenientes, mayoritariamente, del cine hollywoodiense ha propiciado la irrupción de estas nuevas formas que van consolidándose –si no lo han hecho ya- en torno a ese abstracto concepto del post-cine.

El delicado concepto de post-cine, no obstante, acarrea ciertos problemas, instiga discusiones y puede no ser aceptado de forma mayoritaria. Al igual que el (mal) llamado cine independiente americano llega a la sombra de un cine clásico que sigue siendo mayoritario. En Hollywood, toda producción ajena a la industria se suele calificar como cine independiente, lo cual es una falacia en toda regla. Toda película pertenece de algún modo a la industria y más todavía si el nombre de su director es alguien que, pese a haber comenzado de forma independiente, ahora cosecha éxitos gracias a esa etiqueta. La independencia pierde su independencia.

La etiqueta nace dentro del festival de Sundance, un espacio para las producciones de bajo coste, de narrativas, formas y contenidos distintos a lo que habitualmente se podía ver en las pantallas estadounidenses. Era un cine libre hasta que llegaron las grandes productoras y aprovecharon el concepto de independiente como fórmula comercial a la hora de vender una película. La idea de independencia se esfumó, perdió su espíritu a favor de una etiqueta de comercialidad que cumplía la misma función de cara al espectador que cualquier otra etiqueta genérica. Una etiqueta que comenzó a englobar nombres tan dispares como Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, David Cronenberg o David Lynch. No cabe duda de que son directores que practican un cine alejado de la producción habitual y típica de los estudios hollywoodienses, pero no dejan de ser cineastas, en mayor o menor medida, afines a la propia industria. Con esto quiero decir que el hecho de que pertenezcan a ella no les priva de practicar un cine en consonancia con esa nueva delicada condición de independencia. Jarmusch realiza films con la misma libertad que en sus inicios pero utiliza actores célebres para sus papeles (Johnny Depp, Steve Buscemi, Bill Murray, Winona Ryder, etc.) solo alcanzables si se dispone de un presupuesto más o menos generoso. El cine salido de la industria también puede ser independiente en cuanto a espíritu, pero ya no lo será en cuanto a su presupuesto.

Simplificando, se suele etiquetar como independiente a toda aquella película que se opone al cine popular. Y, por fortuna o desgracia, el post-cine, que incluiría dentro de sí a ese cine independiente de difícil clasificación, corre el mismo riesgo, por eso engloba autores tan variopintos y con tan poco en común entre sí como los ya nombrados Jarmusch o Tarantino, Nanni Moretti, Lars von Trier, Alexandr Sokurov, Isaki Lacuesta o los imperecederos Jacques Rivette o Godard entre otros miles de nombres que podrían conformar la larga lista. No se puede generalizar. El post-cine cae en saco roto, como casi siempre que se intenta comprender un corpus de películas bajo una misma etiqueta. El concepto que nace como defensor de un cine que se opone y rompe las reglas clásicas termina convirtiéndose en un concepto de uso comercial, pese la no-comercialidad de este tipo de cine.

Rizando el rizo, tal vez habría que inventar otro concepto, hablar de *post-postcine* para poder englobar ese cine que va más allá de la superficie del post-cine pero sería entrar en una absurda espiral de conceptos vacuos. Una solución más sencilla podría ser que, entre el cine popular y el post-cine existiese una categoría, una especie de limbo cinematográfico en el que quedasen las películas que, sin ser extremadamente arriesgadas tampoco son plenamente populares. Para poder diferenciarlas, habría que obviar la producción y obedecer al espectador más radical que no se queda en la superficialidad que pueden suponer las rupturas más obvias y quiere acercarse a las propuestas más extremas para, así, poder hallar la definición de ese *post-cine* puro. Podría llegar a ser un sinónimo del cine experimental, aunque tampoco sería un término preciso para englobar todos los films. No queda más remedio que echar mano de la subjetividad a la hora de establecer conceptos y elegir qué películas pertenecen a cada etiqueta, aún corriendo el riesgo de que las opiniones no sean compartidas por todos los lectores. Una misma película puede ser popular para unos e independiente para otros.

Por ser la opción más cómoda, distinguiré a partir de ahora entre cine popular, cine alternativo y cine experimental. El concepto de post-cine abarcará gran parte de ese alternativo y todo el experimental. El popular se moverá por otros



***Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas (Lung Boonme raluek chat, 2010) de Apichatpong Weerasethakhul***

derroteros. Dentro de ese *experimentalismo* englobaré los proyectos más arriesgados, los más duros, por así decirlo, de esa cinematografía contemporánea que he tratado de definir desde que arranqué el capítulo. Así, abarcaré cineastas como Albert Serra, Hong Shang-soo, Lisandro Alonso, Alexandr Sokurov, Apichatpong Weerasethakul y otros tantos nombres que utilizan el cine como arriesgada vía de escape artística, practicando una narrativa contemplativa y frágil en cuanto a formas. Un cine que no siempre encuentra una sala de cine para proyectarse, unas películas que no obedecen a estructuras clásicas, a modelos reconocidos. En el alternativo, a secas, se conforma un ecléctico grupo que engloba a los Tarantino, Moretti, Lynch, von Trier y compañía, que aunque para muchos sean cineastas populares yo los considero mucho más convencionales que los que he nombrado ahora mismo y mucho menos que los Cameron, Spielberg o Burton; y también a los Wong Kar Wai, Gus van Sant o Kim Ki Duk, cineastas de corte más personal pero sin rozar los extremos de la no-narratividad, del no-convencionalismo.

Estos cineastas experimentales pertenecen plenamente a la periferia del cine y sus películas deben ser vistas más como quien contempla una obra de arte

contemporánea que como el que va a la sala de cine a disfrutar de una película. El no-convencionalismo absoluto de las propuestas las emparenta directamente con el arte contemporáneo y, por tanto, con sus límites. Son películas conscientes de lo que son y de lo que pueden significar en el público.

En los últimos años determinados sectores de la crítica se han alzado a favor de este tipo de producciones considerándolas, a menudo, como las únicas propuestas interesantes de la vasta producción cinematográfica internacional, olvidando que los que hace unos años eran los realizadores más prometedores, ahora se encuentran en ese *limbo* artificial del grueso alternativo al que les cuesta mirar. Sin embargo, su deriva del concepto clásico del cine ha provocado en el público una aceptación muy distinta. Son films, en general, poco apreciados, vapuleados e incomprensidos. Sus propuestas se mueven en un terreno que no siempre se revela esclarecedor y provoca confusiones y dilemas. Su radicalidad las puede acercar tanto a la condición de obra maestra como a la de bodrio insoportable. No es fácil saber si lo que está proyectándose tiene un valor o, por el contrario, es una tomadura de pelo. Una aureola de impostura recorre el metraje de algunas de ellas, sobre todo aquellas surgidas después del relativo éxito de propuestas anteriores de corte similar.

Y ante estas obras no interesa preguntarse si son verdadero cine, sino si son verdadero arte. Exploran los límites de lo artístico y sirven como nuevo medio de expresión de un artista reconvertido a cineasta.

Cine y arte se esfuerzan por mantener la relación que siempre les ha unido y del mismo modo que el clasicismo pictórico ayudaba en las formas cinematográficas clásicas, los movimientos artísticos del siglo XX se sirvieron del cine como medio de expresión. Las películas de Andy Warhol ya sirvieron para utilizar el cine de una forma diferente o como una herramienta distinta a lo que había sido hasta ese momento. Ninguna de sus películas fue pensada para ser visionada en su globalidad, sentados en una sala de cine a oscuras después de pagar una entrada. Ahora, ver una película en la sala de un museo no debería parecernos extraño.

En su mutación contemporánea, el cine, el celuloide, se ha sustituido por el digital. Las posibilidades que el video digital le da al artista han facilitado la proliferación de producciones de bajo coste, de producción al margen de la industria, para ofrecer nuevas categorías y productos de carácter personal, de tono amateur y de mayor libertad creativa y estética que, además, aunque sea de forma reducida, puede tener su público. Por todo esto, merecen ser colocadas, justa o injustamente, en una categoría distinta a la de sus contemporáneos que, pese a jugar con nuevas formas, siguen manteniendo dentro de sí el espíritu clásico del cine.

Este auge del digitalismo que propició las nuevas formas creativas ha servido también para asentar las bases de otro cine que a finales de los ochenta y principios de los noventa, de forma paralela, comenzó su particular mutación. Me refiero al documentalismo, la otra parte del título de este capítulo.

Antes de entrar en temas más complicados, es necesario asentar una serie de conceptos que, de nuevo sin definir, acoten el documentalismo del que quiero hablar.

El documentalismo también suele aparecer con el nombre de cine documental o cine de no-ficción, pero pocas veces viene acompañado de una definición convincente. Siendo arriesgado, tal y como vengo defendiendo a lo largo del capítulo, no creo que sea necesaria, como tampoco lo es a la hora de definir determinados géneros. Cuando hablamos de género o tipología cinematográfica no suelen caber dudas sobre qué tipo de cine englobar dentro de esa misma etiqueta. Reconocemos el cine de terror, reconocemos la comedia y, en el caso del documental, hasta ahora era fácil reconocerlo a simple vista.

Pero, con todo esto, considero que es un error cuando se habla del documental como género. No se puede comparar el concepto de documental o documentalismo con el de dos etiquetas genéricas indiscutibles como puedan

ser el musical o la ciencia-ficción. El documental en sí posee una entidad como lenguaje o como forma dentro del propio cine que lo distingue de la ficción convencional y lo convierte en autosuficiente. Hay documentales científicos, de naturaleza, sociales, políticos, musicales y otras tantas etiquetas que, mientras que algunos las consideran subgéneros del documental, realmente cobran una importancia determinante para saber a qué tipo de producción nos estamos refiriendo. Son los géneros del documental.

Y dentro del lenguaje que resulta ser el documental como entidad independiente dentro del mundo del cine, existen otras tantas formas como las que existen dentro de las narraciones de ficción.

Michael Moore realiza documentales políticos y nada tienen que ver con los documentales musicales de Martin Scorsese, sin embargo, con la clasificación genérica del documental ambos entrarían injustamente en el mismo saco, sería como comparar una comedia de Woody Allen con una de terror de John Carpenter: ambas son películas de ficción, interpretadas por actores a partir de un guión, pero no por eso pueden o deben compararse. No obstante, se puede ir más allá. Michael Moore realiza documentales políticos, pero también los hace Errol Morris y sus formas no guardan ningún elemento en común, como tampoco tienen nada que ver los documentales etnográficos de Werner Herzog con los de Robert Flaherty. En este caso ya hablamos de género dentro del documental y habría que distinguir, al igual que en la ficción, entre subgéneros o estilos porque, trasladando el ejemplo, tampoco es lo mismo una comedia de Chaplin que una de Frank Capra.

El documental es una práctica tan antigua como el propio cine. De hecho, los inicios de este son puramente documentales. Cuando los Lumière filmaron a los hombres saliendo de una fábrica lo hicieron de forma documental, contemplativa, sin una puesta en escena ni interpretaciones por parte de aquella gente que terminaba su jornada de trabajo. En el momento en que se utilizó el cinematógrafo como herramienta para narrar ficciones, el cine

documental o cine de no-ficción, se despegó de esta práctica y tomó un rumbo bien distinto, paralelo a la historia del cine de ficción, que es la que suele aparecer en los libros o manuales.

Hasta los años sesenta el documental era una cosa muy distinta a lo que conocemos ahora. No dejaba de ser, teóricamente, una formal representación de la realidad, sin puesta en escena, asociada casi siempre a un discurso sobrio y supuestamente veraz. Con la aparición de los equipos de video, se produce un cambio fundamental en el medio comparable al que el sonoro significó para la ficción. Tal y como señalan Josep M<sup>a</sup> Català y Josetxo Cerdán, “esta circunstancia tecnológica creó un estilo de documental, más inmediato y menos formalista, que acabó por convertirse, con la ayuda de la televisión, en la forma documental canónica que aún ahora perdura en el imaginario del medio”<sup>2</sup>. Atendiendo a la contemporaneidad del documental, hay que resaltar un nuevo punto de inflexión a raíz de dos acontecimientos. El primero es la moda del documental que comienza a finales de los ochenta, es creciente durante los noventa y se consolida a comienzos del nuevo siglo. Esta moda provoca que un buen número de documentales se estrenen con éxito en taquilla en salas comerciales. Es un hecho que venía ocurriendo a lo largo de la historia del cine pero nunca había alcanzado ese nivel. Los documentales saltan de los circuitos y festivales especializados a los lugares de exhibición generalista, normalizando una práctica que hasta ese momento se había movido de forma marginal. El segundo, es la explosión de nuevos equipos de filmación digital a bajo coste que, junto con el sinfín de posibilidades que ofrece internet, provocan una nueva mutación al nivel de la vida en los años sesenta.

El momento por el que pasa ahora el documental es, con toda probabilidad, el mejor que ha vivido a lo largo de su historia. Todos estos elementos a favor provocan un estallido de creatividad, de nuevas formas y propuestas que

---

<sup>2</sup>CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (2007) *Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy en Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca

destilan una serie de productos novedosos y que, sin dudarlo, ofrecen lo más fresco que se puede encontrar en el panorama cinematográfico actual. Sus formas han sido trasladadas a las ficciones y las ficciones pasan a ser, paradójicamente, nuevas formas de la no-ficción, rompiendo las reglas clásicas de la representación y las definiciones establecidas en torno al concepto de documental, advirtiendo que es más que probable que el debate abierto sobre la frontera que separa una cosa de la otra está superado.

Para terminar de asentar el concepto de independencia del documentalismo tampoco hay que olvidar que, dentro de las tres grandes categorías cinematográficas de las que hablaba antes –el popular, el alternativo y el experimental-, hay documentales en los tres frentes y, a su vez, hay otras tantas subdivisiones que los distinguen ya no de manera genérica sino en cuanto a sus modos narrativos –tema que desarrollaré en los siguientes capítulos-, que pueden depender en mayor o menor grado de un punto de vista del documentalista. Así, encontramos títulos populares, la mayoría de ellos galardonados con premios célebres, como *Bowling for Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002), *Fahrenheit 9/11* (*Fahrenheit 9/11*, 2004), ambos de Michael Moore, *Capturing the Friedmans* (*Capturing the Friedmans*, 2003) de Andrew Jarecki, o los más recientes *The Cove* (*The Cove*, 2009) de Luoie Psihoyos o *Exit through the gift shop* (*Exit through the gift shop*, 2010) de Banksy; encontramos también títulos más alternativos, de lo más convencional a lo más extraño, desde *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002) de Nicolas Philibert, *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Agnès Varda o *En construcción* (2000) de José Luis Guerín, hasta *S21, la máquina roja de matar* (*S21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003) de Rithy Panh, *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, 2008) de Ari Folman o *Todos vosotros sois capitanes* (*Todos vós sodes capitáns*, 2010) de Oliver Laxe; y, finalmente, propuestas extremas como *Los materiales* (2010) del colectivo Los hijos, *Elegía de un viaje* (*Elegiya dorogi*, 2002) de Alexandr Sokurov o *Mysterious object at Noon* (*Dofna nai meuman*, 2000) de Apitchatpong Weerasethakul.

Todos estos nombres, junto al de otros muchos, han contribuido a la construcción de los fuertes cimientos de una no-ficción a la que, al contrario de las afirmaciones de los mismos teóricos que hablan de un cine muerto y un documentalismo que ha tocado techo, le queda todavía mucho camino por recorrer y jugosas propuestas que sacar a la luz.



***Ser y tener (Être et avoir, 2002) de Nicolas Philibert***

**2**

**El documental, el no-documental y sus múltiples perversiones**

Una de las cosas que más llama la atención de la teoría en torno al documentalismo es los quebraderos de cabeza que trae a todos aquellos autores que intentan aproximarse a una definición. En el capítulo anterior, mientras acotaba el objeto de estudio, defendía la poca importancia de una definición clara por dos motivos. El primero y principal es porque no se puede, dicho de otro modo, se puede hacer una definición pero siempre será incompleta y poco satisfactoria. El segundo es porque no es necesaria. El cine de no-ficción, tal y como afirma Antonio Weinrichter, tiene una baza: “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. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva”.<sup>3</sup>

Al buscar una definición, los estudios teóricos suelen retroceder hasta el pionero John Grierson para establecer un primer concepto, aunque suena ya leído hoy en día un tanto obsoleto. Después, se intentan completar las palabras del cineasta con toda una serie de teorías surgidas, la mayoría de ellas, con las rupturas modernistas de los sesenta, pero terminan siendo bastante incoherentes. Bill Nichols llega a hablar de una triple definición anclada en tres puntos de vista distintos, como son espectador, texto y realizador<sup>4</sup>, pero termina siendo un galimatías más que una herramienta hermenéutica útil. Y así se podría continuar durante varias páginas. Con todo esto, la única conclusión a la que se puede llegar es que la definición de documental, de documentalismo, de no-ficción o como queramos llamarle, es una cuestión puramente teórica que responde exclusivamente a la obsesión del estudioso por intentar definir aquello de lo que habla o aquello que está viendo. Sin

---

<sup>3</sup> WEINRICHTER, A (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B / Festival de Las Palmas

<sup>4</sup>NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (p.42)

embargo, el creador, el documentalista, el cineasta, no necesita una definición para enfrentarse a sus ideas y plasmarlas en una película.

Más interesante y útil me parece, sin embargo, la diferenciación entre modalidades, tipologías o discursos del lenguaje documental. Existen distintas maneras documentales para acercarse a un mismo tema y se pueden agrupar en distintas categorías que cumplen una función similar a la de las etiquetas genéricas pero que, en lugar de obedecer al contenido, se centran en su forma. Son conceptos que, al igual que las definiciones del documental, son artificiales, pero hacen referencia a unas prácticas de representación que los propios autores llegan a reconocer. Nichols fue el primero en hablar de estos conceptos, calificándolos de *modos de representación* y distingue entre cuatro categorías básicas<sup>5</sup>: documental expositivo, observacional, interactivo y reflexivo.

“El documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectiva fueran románticas o didácticas”<sup>6</sup>. Son los documentales más clásicos, los que obedecen a una retórica de la verdad objetiva, conducidos a menudo por una *voz en over* o una serie de intertítulos. Son, tal vez, los más practicados hasta los años sesenta y los que todavía hoy predominan en el panorama televisivo. Tratan de exponer el mundo a retratar tal y como es de una forma didáctica, plástica y sobria, como una verdad absoluta. A menudo incluyen entrevistas, pero siempre bajo el invisible mando de ese narrador explícito que parece conducirlos. No suelen invitar a la reflexión sino a la contemplación con un elevado grado de convencimiento. Es la forma documental más popular y con la que se suele asociar el propio concepto para el público mayoritario. Comparte las formas clásicas del cine de ficción.

---

<sup>5</sup>Ibidem (p. 66)

<sup>6</sup>Ibidem (p.66)

“El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara”<sup>7</sup>. Es un cine practicado a partir de las rupturas de los años sesenta y, tal y como dice Nichols, gracias a la aparición de los equipos ligeros de grabación. Se ha asociado comúnmente al *cinema vérité* o al cine directo. Es una modalidad no intervencionista en la que el cineasta llega, coloca su cámara y contempla/registra lo que ocurre frente a ella sin manipulación alguna y, generalmente, sin entrevistas, con el sonido tomado en directo de la escena que se contempla. Es una forma no exenta de polémica por las dudas que suscita la teórica no intervención. Sus formas perduran a día de hoy en films como *En construcción* (2001), *El cielo gira* (2005) de Mercedes Álvarez o *La danza* (*La danse*, 2009) del propio Frederick Wiseman. Además, su técnica, ya asentada, ha sido traspasada al cine de ficción y aparece constantemente en títulos de corte más radical, como los films de Albert Serra o Apichatpong Weerasethakul, entre otros.

A partir de la polémica sobre el intervencionismo del autor, Nichols establece otra categoría, el documental interactivo. Sobre él dice que “surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales. El realizador también podía relatar acontecimientos ya ocurridos a través de testigos y expertos a los que el espectador también podía ver. A estos comentarios se les añadió metraje de archivo para evitar los peligros de la reconstrucción y las afirmaciones

---

<sup>7</sup>Ibidem (p. 66)

monolíticas del comentario omnisciente”<sup>8</sup>. Nichols quiere distinguir entre los films puramente observacionales y los que cree que, pese su apariencia, hay detrás de ellos una intervención del autor, citando a autores como Jean Rouch o Connie Field como abanderados del grupo. Para él, en este tipo de documentales, las situaciones dadas son reales pero han sido provocadas por el documentalista. Digamos que, de algún modo, el autor ha prendido la mecha para que la acción estalle ante la cámara sin esperar a que esta se dé naturalmente frente a sus ojos. No retrata situaciones ficticias, se encarga de reproducir con cierta puesta en imágenes escenas que se han dado o podrían darse en el entorno que está filmando pero que, por cuestiones de tiempo, no puede esperar a que ocurran. En este punto creo que Nichols no acierta en distinguir el punto anterior, el documental observacional o contemplativo, del punto que nos ocupa, el documental interactivo. Es difícil distinguir si un autor ha manipulado la escena para ofrecernos una realidad forzada. Si se distingue entre estos dos tipos de documentales, también habría que crear una nueva categoría para englobar los documentales expositivos que recrean o fuerzan situaciones, tal y como cuenta la leyenda que en torno a Robert Flaherty reconstruyendo costumbres para su *Nanook, el esquimal (Nanook of the North, 1922)*. En mi opinión, *Nanook* no es menos documental que cualquier otro por haber una intervención conocida, como tampoco lo es cualquier documental de Jean Rouch por haber forzado situaciones en sus rodajes africanos. Si tuviésemos en cuenta estos matices, el documental perdería toda su fuerza y, por otro lado, toda su veracidad. ¿Acaso una película es menos documental por forzar una situación común que, aunque no se haya dado de forma natural, sí se está produciendo ante la cámara? Incluso si se ficcionalizaran determinadas situaciones, la práctica documental seguiría siendo lícita, siempre y cuando huya de las recreaciones con actores, más propias de *realities* televisivos con reconstrucciones de actos criminales. Es aquí donde entra, por primera vez, la eterna polémica de las fronteras del documental que ahondaré en capítulos siguientes. La etiqueta de interaccionismo cobra sentido en productos como los de Michael Moore o los de Sabina Guzzanti, es los que hay

---

<sup>8</sup>Ibídem (p.66)

un intervencionismo claro –y a menudo manipulador- de sus autores, que a modo de reporteros televisivos varían las situaciones que se dan en pantalla de forma explícita, porque ellos lo han elegido así, y no a escondidas. En las antípodas de estos pero dentro del interaccionismo, también podríamos nombrar a Joaquim Jordà o a Werner Herzog, por ejemplo, aunque los dos son cineastas más bien performativos. En el resto de los casos, la etiqueta de observacional cumple la misma función, haya o no haya intervención y, a veces, sus apariciones en escena, bien sea en imagen o en el plano sonoro, no son más que las inevitables huellas de su paso por ahí como realizador-observador (Rouch, de nuevo, pero también Agnès Varda o Claude Lanzmann, por ejemplo). La diferencia está en si los autores han optado por explicitar o no



***Jaguar* (1967) de Jean Rouch**

la acción, independientemente del rastro que dejen en imágenes. La reflexión en torno a la veracidad de las imágenes expuestas en pantalla es responsabilidad única y exclusiva del espectador.

El último de los modos que distingue es el documental reflexivo. “Surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto”<sup>9</sup>. Nichols se refiere al documental que, además de narrar unos acontecimientos, se dedica a hablar de su propio discurso. Es un documental metalingüístico que reflexiona en torno a sus formas y, también, en torno a sus contenidos. Pone en escena cuestiones éticas de representación y explicita la relación entre el realizador y el espectador. Desconfía de sus propias posibilidades, sospecha de todo lo que muestra. Podríamos citar, por ejemplo, el reciente film *Todos vosotros sois capitanes* (2010), de Oliver Laxe, quien, además de dirigir la película desde su personaje integrado en la acción, en un ejemplo de interaccionismo, lanza constantemente reflexiones ante las imágenes que está mostrándonos, poniendo en duda su significado, su función y su veracidad. Pero, para Nichols, dentro de esta categoría también se incluiría en fake, el falso documental, una modalidad que reflexiona sobre las formas del documental, aunque lo haga desde la ficción, que para mí merece una categoría aparte.

Sin embargo, estos cuatro pilares básicos que parecen inamovibles, son multiplicados por el propio Nichols cuando comienza a fijarse en un tipo de textos que se escapan de su clasificación. La primera vez que se da cuenta de que necesita un nuevo concepto es cuando se fija en un tipo de películas que no representan la realidad sino una realidad: la realidad del documentalista.

Son films que no son espejo del mundo sino del mundo particular de cada realizador. Los bautiza con el nombre de documentales performativos y engloba a todos aquellos textos fílmicos en los que el realizador es el sujeto activo, protagonista de la historia. Esta categoría abarca a Michael Moore, Naomi Kawase o Alan Berliner, entre otros. El primero de ellos entra

---

<sup>9</sup>Ibídem (p. 66)

perfectamente en el grupo si atendemos a sus orígenes. En *Roger and me* (1989), Moore nos cuenta toda su vida para, finalmente, abordar el tema en cuestión que le preocupa, siempre desde su punto de vista. La evolución de sus formas le llevan, en mi opinión, a algo muy alejado de lo que Nichols llama documental performativo y que, como ya he dicho, encajaría mejor dentro del grupo de los documentales interactivos. Los casos de Kawase o Berliner sí se acercan más a la idea de Nichols. En *Wide awake* (2006) de Berliner, el cineasta retrata su personal lucha contra el insomnio; en *Cielo, viento, fuego, agua, tierra* (*Kya ka ra ba a*, 2001) o *Nacimiento y maternidad* (*Tarachime*, 2006) Naomi Kawase retrata su relación con su abuela y los lazos que la unen a ella desde su infancia. Son, todas ellas, películas que tratan temas, a priori, de índole personal pero los universalizan hacia un lenguaje o unas formas de interés general. Están al límite del *voyeurismo* y se emparentan, de alguna forma, con los videodiaros practicados por cineastas como Johan van der Keuken o Jonas Mekas que, de alguna manera, también son documentales performativos, con tintes observacionales y experimentales.

Más adelante se fija en la necesidad de distinguir, dentro de lo que llamó documentales expositivos, una sexta categoría específica para los documentales poéticos o experimentales. Nichols no define de forma clara a qué se refiere y parece querer englobar dentro de esta categoría todo aquel film que escape de sus anteriores bloques de clasificación, de modo que el documental experimental parece ser un cajón de sastre donde todo cabe.

Antonio Weinrichter, por su parte, habla de lo poético/experimental como “un término tan indefinido como el de no-ficción”<sup>10</sup> y habla de “transversalidad” del concepto, englobando a cineastas tan dispares como el Buñuel surrealista, el Chris Marker ensayista o toda la tradición del *found footage*.

Hasta ahora, las categorías *nicholsianas*, habían sido más o menos fáciles de definir, pero topamos con un concepto que nos remite al primer punto de este

---

<sup>10</sup>WEINRICHTER, A (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B / Festival de Las Palmas (p. 54)

trabajo. La imposibilidad de una definición del concepto de experimentalismo junto con la transversalidad de la que habla Weinrichter, lo emparenta con la indefinición de documentalismo, aunque esta noción de cine experimental engloba tanto productos de ficción como de no-ficción y merece ser estudiada al margen del concepto de documental, por tanto se queda fuera de esta clasificación tipológica.

Así, con estos cinco bloques heredados de Nichols, solo cabría añadir tres tipos más que él englobaba dentro de sus pilares básicos pero que por su autonomía merecen ser nombrados a parte: el *found footage* o metraje encontrado, el cine ensayo y el *fake* o falso documental.

El cine de metraje encontrado es englobado por Nichols dentro de la categoría de cine experimental que aquí he decidido no adoptar. El *found footage* no siempre se mueve en el resbaladizo terreno de la experimentación sino que es una práctica común en muchos documentales expositivos de corte popular. Si la esencia del documental es el estar en el lugar de los hechos, el cine de metraje encontrado se apoya en unas imágenes de archivo que, aunque no habían sido registradas para formar parte de ese documental en cuestión, le permiten crear una nueva narrativa a partir de ellas.

El material de archivo suele utilizarse de dos formas muy distintas. La primera de ellas es para ilustrar las declaraciones de un entrevistado o recrear, de alguna forma, el tema que se esté desarrollando en el documental. La segunda, para poner esas imágenes en relación a asuntos que, en principio, no tienen nada que ver y hacer que cobren un significado completamente distinto al que implícitamente llevan. Son imágenes, en cualquier caso, frágiles y se comportan como arma de doble filo, pudiendo establecer, consciente o inconscientemente, relaciones que nada tienen que ver con ellas. Muchos cineastas evitan su uso precisamente por eso. Es conocido el ejemplo de *Shoah* (1984), donde Claude Lanzmann renunció a cualquier imagen de archivo referente al holocausto para ilustrar sus testimonios. No obstante, sirven para dotar de imágenes a acontecimientos que no se pudieron grabar o,

como ocurre en multitud de documentales históricos, para reconstruir la base de una narración *en over* que trata de explicar el significado de los acontecimientos de las propias imágenes como hecho histórico, tal y como, por ejemplo, Scorsese hace en *No direction home* (2003) con la trayectoria de Bob Dylan. En su otra vertiente, sirven para conducir relatos con modelos narrativos cercanos al cine de ficción, como el uso que Isaki Lacuesta da a las películas de Ava Gardner en su reciente *La noche que no acaba* (2011), muy similar al que Edmon Roch daba al metraje de películas clásicas para constituir el relato de Garbo, *el espía (El hombre que salvó al mundo)* (2009). Ambos cineastas recurren al material de archivo para dotar a las imágenes de un significado muy distinto al que poseían originalmente, poniéndolas en relación con otras imágenes y creando nuevos discursos narrativos.



***La noche que no acaba* (2010) de Isaki Lacuesta**

Directamente emparentado con el *found footage* se encuentra el cine ensayo. Considerado por muchos como un género, es una categoría de difícil definición, libre y, en cierto modo, parecida al cajón de sastre que significa el concepto de experimentalismo. Enmarcado por Nichols entre ese experimental y el cine reflexivo, el cine ensayo es un cine que va más allá de las convenciones del

lenguaje, no solo documental sino cinematográfico. Weinrichter afirma que “el propio desarrollo documental ha llevado a superar los límites del debate histórico sobre la evidencialidad. Títulos recientes mezclan sin pudor material factual con un punto de vista personal, elementos narrativos ficcionales, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo. Se vuelve a la exposición, el primero de los modos históricos caracterizados por Nichols, pero ahora aparece claramente subjetivizada: existe una gran diferencia entre la “voz de Dios” del antiguo comentario expositivo y la variada gama de modulación con respecto a su material que exhibe la voz en el cine contemporáneo de no ficción”<sup>11</sup>. Sin establecer una definición clara del cine ensayo sí da pistas de lo que podemos entender de estos films. Dentro del cine ensayo caben todo tipo de imágenes, aparentemente inconexas, pero relacionadas entre sí, normalmente, por una voz en off o una serie de intertítulos. Es una práctica cercana al cine experimental donde todas las imágenes son tratadas como si fuesen material de archivo, lo sean o no. Chris Marker, ensayista por antonomasia, reflexiona sobre asuntos personales en *Sin sol (Sans soleil, 1983)*, a partir de una serie de imágenes que en ningún momento queda claro si fueron tomadas expresamente para la película o son material de archivo. Lo mismo ocurre en *Tren de sombras (1997)* donde José Luis Guerín construye toda una investigación cinematográfica con imágenes que, según ha reconocido, se alternan entre el archivo y las rodadas específicamente. Es una forma indiscutiblemente artística que construye relatos reflexivos a partir de las imágenes, con una importante carga filosófica, con argumentaciones personales de los propios autores, proponiendo, muchas veces, viajes a través de la mente de los propios cineastas.

Para cerrar este esquema de modos representativos no podemos olvidar el *fake* o falso documental. Aunque algunos autores, Nichols incluido, no lo separan del documental reflexivo yo lo quiero nombrar a parte porque si bien los textos reflexivos, con todas las dudas que plantean, siguen siendo una

---

<sup>11</sup>WEINRICHTER, A (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B / Festival de Las Palmas (p. 85)

puerta abierta a la veracidad, el falso documental es un texto construido desde el principio con una base completamente ficticia.

El *fake* se aprovecha de las formas documentales de para contarnos una ficción. Aunque últimamente algunos cineastas de ficción adoptan formas documentales para sus películas, no hay que confundirlos con este estilo. *La clase* (*Entre les murs*, 2009) de Laurent Cantet puede ser fácilmente confundida con un falso documental pero, no obstante, es un relato de ficción que se aprovecha, en algún momento, de las formas del documental. Del mismo modo Abbas Kiarostami o, incluso, Albert Serra y Lisandro Alonso, practican la ficción desde formas contemplativas que remiten directamente al documental. Sin embargo, no hay que confundirse, pues se trata de películas, todas ellas, de ficción. El *fake* tiene la particularidad de ser un documental, puro y duro, lo reconocemos como tal, pero la información que nos ofrece es completamente falsa. No son ficciones con formas documentales sino documentales que no son reales. Conviene distinguir los conceptos. Normalmente, se basa en discursos conocidos, de corte expositivo, aunque últimamente también se pueden ver falsos documentales observacionales o interactivos. Plantea desde sus imágenes la duda sobre si lo que estamos viendo es o no real pero, claramente, te sitúa en la ficción. Son célebres los casos de *Zelig* (1983) de Woody Allen, donde reconstruye la vida de un poco probable personaje; o *This is Spinal Tap!* (1984) de Rob Reiner, que se aprovecha del discurso del documental musical para contar la historia de una banda de rock inexistente. Su código documental construye un relato casi siempre cargado de ironía, sin escatimar en exageraciones, y una vez compartido con el espectador, lo acerca al terreno de la comedia.



*This is Spinal Tap!* (1984) de Rob Reiner

Todas estas categorías pueden ser insuficientes y perfectamente discutibles pero recogen, de una forma u otra, la mayoría de los textos documentales a los que nos podemos enfrentar. Habría que valorar si otros discursos, como el del docudrama, merecen ser un punto más dentro de este esquema o si por lo contrario, se englobarían ya dentro de la categoría de género.

En mi opinión, los géneros del documental son, prácticamente, los mismos que los de la ficción. Pero como suele ocurrir, algunos temas se mueven mejor en el terreno de la ficción (véase, por ejemplo, la ciencia-ficción o el terror) y otros mejor en el documental (temas políticos, económicos). No obstante, una misma historia puede ser contada desde ambos puntos de vista. Un ejemplo claro es el documental biográfico y el *biopic*: mientras que el primero reconstruye la vida de algún personaje a partir de hacer explícita la investigación, del uso de entrevistas o el material de archivo; el segundo lo hace a partir de un guión, una puesta en escena y unos actores. Con esto se manifiesta que el cine documental no es una práctica marginal que solo sirve para representar determinados temas sino que es una forma más del propio cine para contar historias. La explosión de sus formas en los últimos años le lleva hacia una segunda juventud en la que todavía le quedan muchos caminos para explorar.

**3**

**La delgada frontera: hibridación de formatos de ficción y no ficción**

Una vez acotado y clasificado el objeto de estudio, es momento de entrar en el concepto de contemporaneidad del documental, de los nuevos caminos del documental. Y uno de los temas recurrentes siempre que últimamente se habla de las nuevas formas o de la vitalidad del documental es la hibridación de formatos de ficción con los de no-ficción. Parece que en los últimos años, algunas de las mejores ficciones (al menos, las que más han destacado en los festivales de cine más importantes) adoptan formas del, hasta ahora, hermano pequeño documental para narrar sus propias historias. Es como si, después del *boom* documental y con toda la libertad que supone trabajar con sus formas, la ficción haya necesitado de él para poder seguir creciendo. Podría hablarse, tal y como dice Weinrichter de “una cierta envidia de la ficción por su hermano ‘adoptado’ en la gran familia del cine”<sup>12</sup>. Los cineastas de ficción parecen encontrar con las formas de lo real caminos por explorar, maneras de representar lo irrepresentable o contar de nuevo las mismas historias desde distinto prisma. Sin embargo, Weinrichter continúa diciendo que “parece una exageración descomunal, de todos modos, decir que el Goliat de la ficción envidie al David del documental (...): el cine industrial escrito, actuado y puesto en escena sigue llevándose la parte del león, y gran parte de la cola, del negocio”<sup>13</sup>. No hay que olvidar que nos movemos en un terreno minoritario, eclipsado por el gran cine popular de ficción y que, al final, ese cine de ficción o no ficción que triunfa en los festivales no es el que consume el gran público. Es el cine de ficción alternativo quien ha tomado prestados códigos de la mutación documental de los últimos años para su propia transformación.

Esta traslación de técnicas de la no-ficción a la ficción no es nada nuevo. De hecho, algunos autores citan como pioneros a Jacques Rozier, que en su *Adieu Phillipine* (1961) llevó las formas del *cinema vérité* a su narrativa; o John Cassavetes, que en *Faces* (1968) se aprovechó de la libertad del cine directo. Sin embargo, es en estos últimos veinte años -a los que estoy haciendo alusión casi todo el tiempo para hablar de contemporaneidad- cuando la propia

---

<sup>12</sup> WEINRICHTER, A (2010) *Millenium.doc* en *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia: Festival Internacional de Cine de San Sebastián (p.22)

<sup>13</sup> *Ibíd*em (p.24)



***El proyecto de la Bruja de Blair (The blair witch project, 1999)***  
**de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick**

mutación del cine trasvasa plenamente de un lado a otro. Autores británicos como Mike Leigh o Ken Loach utilizan recursos documentales –la cámara al hombro, los modos contemplativos, la no-puesta en escena, actores no profesionales– para sus ficciones, fundando un nuevo subgénero como es el drama realista y abriendo una brecha aprovechada por otros autores europeos como Pedro Costa, los hermanos Dardenne o, más recientemente, Cristi Piu, Cristian Mungiu y otros cineastas del Nuevo Cine Rumano. Aunque sus películas son indiscutiblemente obras de ficción, cualquiera de sus escenas tomada al azar podría ser fácilmente confundida con una secuencia documental.

También el cine popular ha adoptado algunas de estas formas para hacer una relectura de algunos géneros ya trillados. Desde que Steven Spielberg rodara el desembarco de Normandía de *Salvar al soldado Ryan* (*Save de private Ryan*, 1998) de una forma tan directa, el cine bélico ha mutado en una cosa muy distinta a lo que había sido hasta la fecha. En *Redacted* (2007) Brian de Palma retrataba, con más o menos éxito, la invasión estadounidense en Irak a

partir de clips contruidos como si estuviesen grabados cámara en mano por usuarios de Youtube. Por su parte, Kathryn Bigelow filmaba a sus protagonistas de *En tierra hostil* (*The hurt locker*, 2009) como si fuese un periodista de guerra escondiéndose del fuego enemigo.

Algo similar ocurre con el terror. Aunque está el precedente de *Holocausto caníbal* (*Cannibal holocaust*, 1980) de Ruggero Deodato, son Eduardo Sánchez y Daniel Myrick quienes revolucionan el género gracias a una enorme campaña de publicidad por internet y al estilo directo y amateur que utilizan en *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair witch Project*, 1999). Desde entonces los casos se multiplican: la española *[REC]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, *Paranormal Activity* (2007) de Oren Peli o *Monstruoso* (*Cloverfield*, 2008) de Matt Reeves, han terminado por demostrar que el terror que asusta es el que simula la realidad.

La otra parte del pastel se reparte entre los cineastas herederos del neorrealismo. Desde que Roberto Rossellini filmara con clara influencia documental sus películas *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) y *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948) los desvíos de la ficción se han hecho visibles en films que siguen produciéndose a día de hoy, con más o menos mutaciones, y teniendo como abanderado al iraní Abbas Kiarostami pero también a directores de otras tantas cinematografías, como el tailandés Apitchatpong Weerasethakul, el chino Jia Zhang-ke, el catalán Albert Serra, el argentino Lisandro Alonso o el malayo Tan Chu Mui, entre muchos otros.

Lisandro Alonso, por ejemplo, reconstruye en *La libertad* (2001) la vida de un leñador real de la Pampa interpretado por un actor amateur que podría ser realmente el propio leñador protagonista de la historia. Es muy difícil saber si lo que vemos está registrado de modo puramente documental y, por tanto, está ocurriendo realmente. Podría ser una dramatización de los hechos a partir de un actor ajeno a la acción representada o, tal vez, por un no-actor representándose a sí mismo y reconstruyendo las acciones reales de su día a

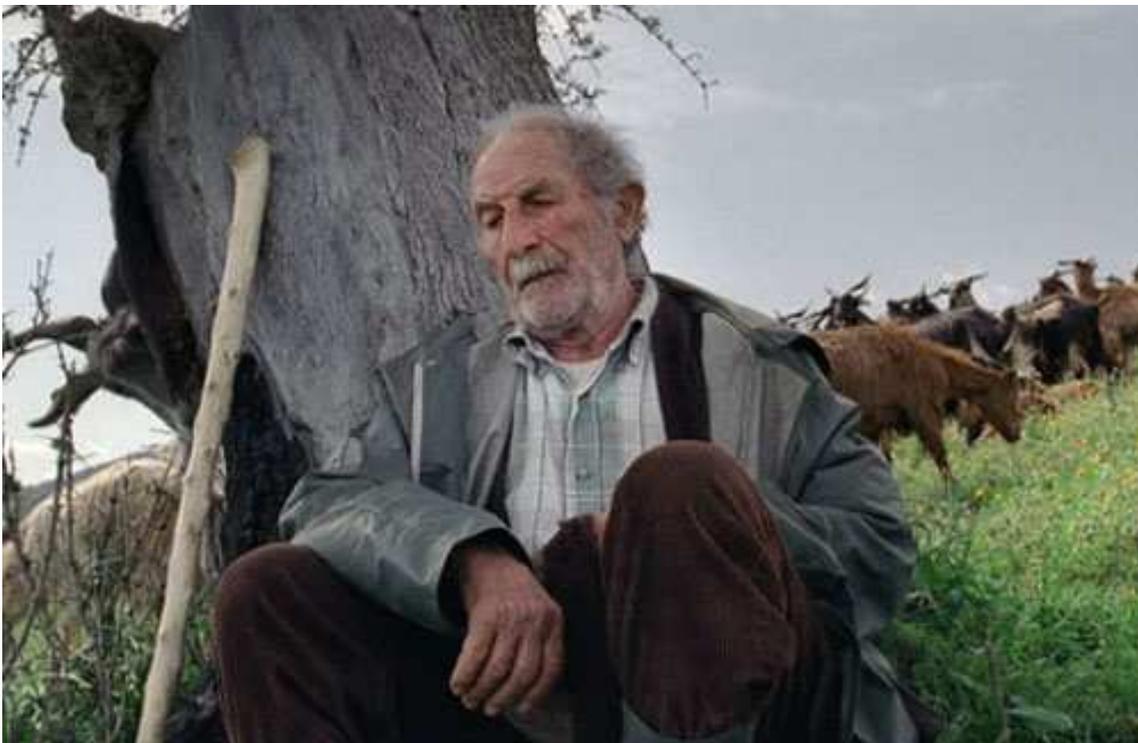


***La libertad* (2001) de Lisandro Alonso**

día. Las fronteras del documental y la ficción aparecen totalmente diluidas aunque por la forma en que esto se presenta, para Alonso parecen no existir estas fronteras o, al menos, no les da la importancia que se le ha dado desde fuera. Muy diferente es el caso de *Los condenados* (2009) de Isaki Lacuesta, donde el cineasta se enfrenta por primera vez a una ficción aunque utiliza los códigos documentales que tan bien conoce. La diferencia entre ambos es que mientras que el segundo obra con conocimiento de causa, evidenciando los rasgos de la ficción pese su estilo documental, el primero plantea un ejercicio libre que no es ni ficción ni documental y, al mismo tiempo, parece las dos cosas.

Siguiendo con la comparación, Christophe Farnarier, habitual director de fotografía de Albert Serra, retrata en *El somni* (2008) la vida de un pastor trashumante desde la óptica contemplativa de un documental observacional. Joan "Pipa" –así es como se llama el pastor- no se interpreta a sí mismo en una ficción pero se deja llevar ante la cámara de Farnarier de un modo que recuerda, aunque con bastante más carisma, al leñador de Alonso pero que, por otra parte, se sitúa en las antípodas del argentino. No obstante, lo que quiero decir es que el modelo de Alonso hubiese servido para el documental sobre Joan "Pipa" y el estilo de Farnarier hubiese sido fácilmente trasladable a la historia del leñador argentino.

Emparentada con estas dos, el italiano Michelangelo Frammartino plantea algunas de las mismas cuestiones en *Le quattro volte* (2010), un supuesto documental que, curiosamente, también retrata la vida campestre de una pequeña aldea italiana y donde los protagonistas son animales. Aunque sus formas son más cercanas a *El somni* que al film de Lisandro Alonso, lo que aparentemente es un documental observacional clásico hace saltar las alarmas cuando en un largo plano secuencia vemos actuar a un perro fuera de sus labores habituales, como si se tratase de un héroe de acción. Atendiendo a la tradición documental, este hecho se debería al azar pero la minuciosidad con que está retratado pone en duda la situación y, por tanto, nos plantea una relectura de las imágenes vistas hasta ese momento. ¿Qué hay de real en el film de Alonso? ¿Es Joan “Pipa” un pastor tan carismático siempre o convierte su último viaje en especial por la presencia de las cámaras? ¿Una escena sospechosamente dramatizada en *Le quattro volte* le hace perder su condición de documental? Son tres films en los que no están claras las fronteras entre la ficción y el documental pero no significan una cuestión fundamental en las películas.



*Le quattro volte* (2010) Michelangelo Frammartino

Entre tanta pregunta sin contestar, surge una a la que sí es necesario dar respuesta. ¿Es preciso evidenciar la ficción dentro de un documental? Desde la ética del medio se debería responder afirmativamente a la pregunta pero si tenemos en cuenta las múltiples posibilidades que nos permite la eliminación de estas fronteras entre lo real y lo ficticio, esta cuestión no es un problema sino una ventaja y termina siendo, otra vez, una discusión que preocupa más a teóricos o críticos que a creadores.

Tal vez, no existiría esta discusión si solo hablásemos de documentales clásicos, expositivos y sobrios, pero, sin embargo, no están exentos de cuestionamientos similares. Nadie suele poner en duda un prototípico documental televisivo de naturaleza en el que, por ejemplo, se retrata la vida de un grupo de leones de la sabana africana. En las imágenes vemos distintos leones tumbados al sol que intentan dormir mientras los pequeños cachorros juegan entre ellos impidiéndoles el descanso. Al mismo tiempo, en un pequeño estanque de agua un grupo de cebras está bebiendo y refrescándose plácidamente. Por corte, los leones se levantan y, tras una estrategia fragmentada en distintos primeros planos, se esconden tras unos arbustos para terminar persiguiendo y cazando a algunas de esas cebras en majestuosos planos generales ralentizados. Nadie duda de la veracidad de este documento. Todos sabemos que en África los animales salvajes conviven y se rigen por la ley del más fuerte. Pero nadie tiene en cuenta que esta escena está, probablemente, rodada en un espacio y tiempo distinto. Es decir, los leones descansando pueden haber sido grabados a miles de kilómetros de donde las cebras bebían plácidamente y, uno o dos meses más tarde, se ha registrado un ataque de otros leones a otras cebras completamente distintas y a otros tantos kilómetros de distancia. La técnica del montaje permite que estas imágenes, fragmentadas la mayoría de veces, con una planificación minuciosa en la que abundan primeros planos y panorámicas generales del paisaje, provoque un efecto de sutura en el ojo del espectador que le da la sensación de continuidad y veracidad. En nuestro imaginario colectivo los leones cazan cebras y, por tanto, lo que vemos en solución de continuidad no puede ser falso. Y aquí es donde quería llegar: las imágenes son reales, el ataque es real, pero existe una

puesta en escena, una ficcionalización de los hechos en los que los protagonistas ni siquiera son los mismos. Pero no por eso deja de ser menos documental, menos real, menos veraz. Entonces, si aceptamos los códigos planteados por un documental prototípico de corte expositivo, ¿por qué suscitan tantos debates las fronteras en documentales más vanguardistas?

El problema real surge cuando el espectador que se enfrenta al documental establece una relación con la película muy distinta a la que establece cuando se enfrenta a una ficción. Las convenciones que acepta en relación al documental suelen estar unidas a este documental prototípico y no a películas con unas formas distintas de lo convencional. No dudará del documental de naturaleza, expuesto con tanta sobriedad, pero sí lo hará de una narración contemporánea frágil que le cuesta identificar.

Unos ejemplos prácticos. Cuando me dispuse a ver *Dies d'agost* (2006) de Marc Recha en casa, mi padre, poco acostumbrado a las nuevas formas cinematográficas, se decidió a acompañarme. Pasados quince minutos, no pudo seguir viéndola porque para él aquello no era una ficción pero tampoco era un documental. No era una cuestión de gusto sino que se sentía incómodo contemplando aquellas imágenes que no sabía calificar. No sabía cómo relacionarse con aquel texto. Es otro de los factores a tener en cuenta: hay que acostumbrar a nuestros ojos y nuestra mente a estas nuevas –o no tan nuevas– formas de hacer cine. Necesitamos, otra vez, que alguien nos invite a vaciar la retina de nuestros ojos tal y como Buñuel y Dalí nos advertían en el prólogo de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929).

Ocurre justo lo contrario cuando el público va a ver una película popular que coquetea con técnicas documentales. Recupero el ejemplo de *El proyecto de la bruja de Blair* y todas sus derivaciones. Parece que el espectador, después del shock inicial, necesita de esa hiperrealidad cinematográfica para volver a sentir miedo. Bien es cierto que no hay que olvidar que el efecto *bruja de Blair* no fue igual para todos y, mientras unos la defendían a ultranza, otros no entendieron



***Dies d'agost* (2006) de Marc Recha**

el concepto. Sin embargo, a base de insistencia mediante campañas publicitarias alzadas desde las *majors* hemos terminado por aceptar sus códigos, hemos vaciado nuestras retinas, y necesitamos ese tipo de terror anclado a la realidad para poder asustarnos de verdad.

Algunos autores acaban fácilmente con el debate cuando responden con rotundidad y sin mayores problemas que no existe película que no sea ficción. Defienden la idea de que cualquier film tiene una puesta en escena y, por tanto, de ninguna manera puede reflejar la realidad. Es una idea anclada en los antiguos cánones constituidos por Dziga Vertov, John Grierson o Paul Rotha, que creían en el documental como un arma de realización sobria, comprometida con la realidad, por encima de cualquier narración de ficción, a las que consideraban tan solo como narraciones para entretener sin atender al mundo real.

Desde la ruptura de los sesenta y con las nuevas formas exploradas en los últimos años, este pensamiento no tiene ninguna base en la que asentarse. El hecho de que ahora se hibriden ambas formas, que se confundan los límites, no es más que una evolución natural que muchos piensan que acabara por asentarse como una modalidad más que añadir entre medio de la ficción y la no-ficción. El documental basa sus narraciones en el mundo en que vivimos y no en el mundo en que el guionista ha decidido que vivamos, bien sea una viva

representación de una ciudad moderna o la superficie de un planeta inventado. O, mejor dicho, basa sus narraciones en *un* mundo, en su visión del mundo, que dependerá, principalmente, de su punto de vista y de la ética que guarde en relación a lo que representa.

Por eso, este mismo problema surge en medio del documental performativo. En muchas de estas películas el autor difumina las fronteras sin dejar claro si está reflejando su propia realidad o está interpretándose a sí mismo mediante una puesta en escena. Vuelvo a sacar el caso de Michael Moore porque es bastante ilustrativo. Moore, superada la etapa inicial en la que sí parecía acercarse a la realidad, utiliza el carisma de su personaje para poner en escena todas las conclusiones a las que quiere llegar. El Michael Moore persona se convierte en el Michael Moore personaje y actúa con una personalidad preestablecida y esperada por su público fiel, sobreponiendo el *gag* y la provocación a los límites de la ética y la manipulación. De ahí a que Moore ha dejado de lado su condición de cineasta performativo a favor de un estilo interactivo en el que utiliza su personaje a merced de las risas de un público ansioso de su provocación, acercando sus películas a un estilo de reportaje provocador televisivo al estilo *Caiga quien caiga* o sucedáneos.

En las antípodas de Moore, Alain Cavalier es otro cineasta que utiliza el medio como plataforma para filmar sus propios pasos. El realizador francés escribe su diario con la cámara a modo de pluma estilográfica, retomando el viejo concepto del cine de vanguardia y de la *caméra-stylo*. Cavalier deambula por su día a día, por la cotidianidad, al compás de sus pensamientos, intentando exorcizar su pasado y encontrarse a sí mismo a través de su representación en imágenes. Teje retratos nostálgicos cargados de la propia emoción que él siente al filmarlos. En *Irène* (2009) trata de recordar la figura de su esposa fallecida cuarenta años atrás a partir de los recuerdos, los objetos, las sombras que perduran en su día a día. Es un retrato íntimo, sincero, emotivo, en el que la ficción parece estar lejos pero, no obstante, siempre queda el beneficio de la duda. El subjetivo estilo que le imprime Cavalier nos hace plantearnos si en

algún lugar asoma la ficción. El propio cineasta afirmó en su pase en la Filmoteca de Madrid que la única ficción que hay es la de condensar en hora y media de película los años de su vida en pareja. Con un estilo similar, Naomi Kawase practica un modo de cine para acercarse desde su propia figura hasta sus mayores preocupaciones. Utiliza el medio como liberación de sus terrores, manías, secretos o pasiones.

Mención aparte merece Jonas Mekas, padre del videodiario, pero es probable que por su condición de cineasta personal mereciera una categoría para él solo. Sus films son vaciados internos a partir de imágenes de archivo, imágenes rodadas y primeros planos hablando a cámara que lo llevan a caminar desde el cine de metraje encontrado al cine ensayo con solución de continuidad. Sus proyectos no se enmarcan únicamente en el medio cine sino que utiliza nuevas plataformas, como la red, para difundir sus ideas y sus audiovisuales. Su *365 days project* (2007) consistió en colgar una pieza audiovisual en la red por cada día del año. En total llegó a sumar 30 horas de video en las que reflexionaba tanto sobre temas de tipo personal como sobre temas de interés general, noticias del día o inquietudes de ese momento. En el caso de Mekas la supresión de las fronteras entre el personaje y la persona y lo público y lo privado son llevados al extremo y suponen una reflexión que va



***Irène* (2009) de Alain Cavalier**

más allá de la que intento explicar en este texto. No obstante, esta serie de videoreflexiones ha llevado a determinados cineastas, en principio ajenos a estas prácticas, estas prácticas, a construir discursos personales a partir del medio cinematográfico, convirtiéndose casi en una moda que tocó techo cuando algunos de ellos decidieron establecer una correspondencia a partir de unas cartas personales filmadas. Los primeros fueron Victor Erice y Abbas Kiarostami pero a ellos les siguieron Jaime Rosales y Wan Bing, Lisandro Alonso y Albert Serra o el propio Jonas Mekas y José Luis Guerín.

Aunque la comparación pueda parecer exagerada, estas prácticas están directamente emparentadas con algunos modelos que, alejados del *fake*, practican la ficción desde un punto de vista documental, casi de diario, aunque no tan directo como el de Cavalier o Kawase. Me refiero a las series de televisión *Curb your enthusiasm* (2000) de Larry David, *Extras* (2005) de Ricky Gervais y Stephen Merchant o *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010) de David Trueba y Jorge Sanz.

Estas tres series tienen en común la peculiaridad de tratarse de ficciones en las que los personajes se interpretan a ellos mismos en situaciones que bien les podrían ocurrir en la vida real. La diferencia esencial con el *fake* es que este es ficción pura y dura camuflada de realidad pero en estos ejemplos hay resquicios de una verdad anclada en el mundo real. El pionero Larry David, cocreador de la sitcom *Seinfeld* (1989), se interpreta a sí mismo en *Curb your enthusiasm*, una serie en la que retrata su día a día en casa y en el trabajo sin escatimar detalles sobre su vida personal y profesional. El estilo *amateur* que envuelve a la serie lleva al espectador a plantearse dudas sobre la veracidad o no de las narraciones.

En *Extras*, Ricky Gervais se convierte en Andy Millman, un aspirante a actor que acumula fracasos. A diferencia de David, Gervais opta por no interpretarse a sí mismo para acercarse a un personaje inventado que le permita plantear situaciones que no son posibles con el Gervais persona. El ejemplo es menos

significativo que el de Larry David, no obstante en la serie sí que aparecen una serie de actores célebres autoparodiándose y el propio Gervais parece insuflarle a su alter ego Millman dosis de su propia personalidad. En cierto modo, *Extras* se sitúa a medio camino entre *Curb your enthusiasm* y *The office*, donde Gervais no solo no se interpreta a sí mismo sino que asume un rol alejado de su persona, alejándola así de las otras tres y acercándose más al modelo planteado por el *fake*.

La última, más reciente y más cercana, es *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, una serie que bebe directa o indirectamente de los referentes que acabo de nombrar. En ella, el popular actor Jorge Sanz se interpreta a sí mismo en una parodia que le lleva a hacer autocrítica y reflexiona sobre el estado del cine y el audiovisual español. El hecho de hacerlo desde su propia figura hace que la ficción que plantea David Trueba, director y guionista, se convierta en algo más real de lo que sería si el personaje fuese una creación. Jorge Sanz es un personaje/persona célebre en el panorama cinematográfico español y, desde hace mucho tiempo, está desaparecido, en declive. Esta premisa les sirve a sus creadores para retratar una serie de temas y situaciones ficticias que aparecen camufladas de realidad.



***¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010) de David Trueba y Jorge Sanz**

La baza a favor de estos productos es cuando aparecen referencias al mundo real que son reconocidas por el espectador. Un ejemplo en la serie de Jorge Sanz es cuando el actor descubre que por internet circulo un video suyo en el que aparece borracho, dando una imagen pésima de su persona. Y el caso es que ese video existe y es fácilmente localizable. En cierto modo convierte en ficción una realidad. Simula qué ocurriría si Sanz encontrase ese video que realmente existe y que, probablemente, en su día encontraría y reaccionaría de forma similar a la que lo hace en la ficción.

Con estos tres ejemplos en oposición a los videodiaros se puede ver que no solo el documental performativo se acerca a la ficción sino que la ficción, más allá del *fake*, también se puede acercar al estilo performativo y tras un discurso tan guionizado y puesto en escena se puede esconder una realidad.

Si cine popular, cine alternativo y cine experimental parecían fundirse; si los estilos documentales parecían no tener tan claros sus límites y se podían mezclar materiales de archivo con un discurso expositivo o el cine ensayo recurría a la reflexión del cine performativo; ahora, parece que los tentáculos de la realidad se apoderan de las ficciones y los documentales parecen tocados por un estilo personal que ha traspasado fronteras y, a veces, parece estar cercano a un discurso construido sobre las bases de la ficción.

En 2009, el cineasta Laurent Cantet, visitó el Festival Cinema Jove de Valencia de 2009 para recibir un homenaje y participar en una mesa redonda. Había pasado poco tiempo desde el estreno de su película *La clase* (*Entre les murs*, 2009), con su correspondiente éxito en Cannes del mismo año. Múltiples revistas especializadas aprovechaban las formas de su film para reactivar desde sus páginas el debate sobre las fronteras de la ficción y el documental. Ante una pregunta directa desde el público sobre esta hibridación, Cantet respondió de forma simple: “He hecho, simplemente, una película”. Y no hay mejor manera de concluir el debate.

**4**

**La construcción del relato documental**

Cuando en los años veinte Robert Flaherty o John Grierson comenzaron a filmar sus documentales no podían llegar a imaginarse lo que aparecería con la etiqueta de documental ya entrados en el siglo XXI. Sus sobrios discursos pretendían ser un reflejo de la realidad y, aunque hubiese restos de una puesta en escena, aquellas películas no eran más que representaciones veraces de una historia que, aunque no se diese en aquel momento, sí estaba sacada pura y objetivamente de la realidad. Cuando en los años sesenta irrumpen los equipos ligeros de 16mm o Super 8 y, ya en los ochenta, los primeros formatos de video, el documental toma una nueva dimensión y lo acerca más todavía a la realidad. Las películas filmadas en esos años parecen ser instantes reales captados directamente del mundo en que vivimos. Nadie podía creer que este formato pudiese ofrecer nuevas formas, hibridarse con la ficción, universalizar temas ajenos o establecer discursos de corte personal. Y, por supuesto, nadie pensó que algún día podría permitir, igual que no lo creyeron con la ficción, la realización de pequeñas obras de arte de corte amateur, filmadas y editadas en casa con equipos domésticos.

La irrupción en el nuevo siglo de los equipos de video digital de bajo coste y la posibilidad de edición de video en ordenadores personales con *software* de fácil manejo, ha permitido en los últimos años la proliferación de películas de presupuesto reducido que no solo dan posibilidad a casi todo el mundo de acceder al medio sino que ofrecen, por su libertad y alejamiento de la industria, algunas de las propuestas más frescas y novedosas del encorsetado panorama cinematográfico.

*Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)* de la veterana Agnès Varda, no fue el pistoletazo de salida pero, tal vez, sí que fue la que evidenció estas cuestiones en pantalla e hizo reflexionar al público de Cannes de aquel año. A lo largo de la película, Varda reflexiona en torno a las facilidades que el video le ofrece. Con su cámara en la mano, se filma frente al espejo para mostrar los “efectos estroboscópicos” que la cámara le permite hacer junto con los “efectos narcísicos y efectos hiperrealísticos” que también,



***Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000) de Agnes Varda***

dice, son posibles. Reflexiona sin tapujos sobre su vida, encuadrando su mano arrugada, ya vieja, como ella dice, con esa cámara nueva que le permite todas esas posibilidades que hasta ahora no había siquiera imaginado. Más adelante, vuelve a sacar el tema a partir de un autorretrato de Rembrandt y filma su mano otra vez porque, tal y como dice, ella también quiere hacer un autorretrato suyo con la cámara. La escena cumbre puede ser la tomada en la carretera, desde el coche, en la que Varda quiere atrapar con la mano que le queda libre a los camiones que va adelantando por la carretera. Parece que todo se desvanece. La realidad se captura con la cámara pero se va y ella también parece querer retratarse antes de marcharse.

Es un discurso construido desde lo personal y gracias al video digital. Varda aprovecha las posibilidades de la cámara para reflexionar en medio de su cinta no solo sobre la cuestión principal del documental sino sobre su propia vida y la vida en general. El hecho de poder tener la cámara en la mano le abre un camino de posibilidades que aquellos pioneros del cine no podían ni llegar a soñar. La cámara se convierte, más que nunca, en pluma estilográfica que escribe la realidad.

Cada día son más las películas filmadas en video digital. Los documentales, por su propia condición, adoptaron antes que la ficción este nuevo formato pero hoy día es fácil encontrarse con una película de ficción filmada en digital. La diferencia sustancial se encuentra en la resolución de la imagen pero las posibilidades del formato le permiten a las narraciones tomar caminos distintos a los que tomarían si se filmase en cine. Esto se debe, entre otras cosas, a la

adaptación de los circuitos de exhibición a este formato audiovisual. Los festivales de cine permiten la exhibición de copias en formatos digitales y eso les permite albergar productos que, por su condición o su presupuesto ajustado, se filmaron en un medio no cinematográfico pero que, sin embargo, ofrecen una serie de cosas que no son posibles en el cine.

El Festival Punto de Vista de Pamplona es un buen ejemplo. Desde hace unos años recibe anualmente un puñado de títulos de carácter libre, filmados la mayoría de ellos en digital, conformando y apoyando un novedoso panorama en crecimiento. En la edición de 2009, el colectivo Los Hijos presentó su película *Los materiales* (2009), una auténtica provocación audiovisual que hibrida formatos que van desde el documental hasta la ficción, recubiertos de un halo de experimentalismo. Es un formato que no podría haberse dado hace diez años y, mucho menos, sin este tipo de eventos abiertos a piezas de carácter personal. No es un caso aislado. La última edición del festival abrió sus brazos para recibir a Andrés Duque, curtido en el formato corto, que presentó *Color perro que huye* (2010), otra pieza de corte ensayístico que significa una rareza dentro del cine español. Son producciones periféricas que no tienen lugar dentro del panorama generalista del audiovisual español –evito el término cine ahora- pero que tienen cabida dentro de este creciente circuito de exhibición.



***Los materiales* (2009) del Colectivo Los Hijos**

Huelga decir que todas estas producciones no solo son posibles gracias al apoyo de los festivales sino que se dan gracias a ese digitalismo del que Varda habló hace una década en su documental. Todos estos cineastas se comportan como la “gordita de Ohio” con la que Coppola soñó en su día y con poco más que una cámara dan rienda suelta a su imaginación: se deja de lado la producción audiovisual o cinematográfica canónica a favor de una libertad creativa y formal fruto de las posibilidades que ofrece el nuevo medio. Las opciones del digitalismo han hecho que a esta explosión del cine documental y sus múltiples perversiones se le sumen, desde la parte más convencional, la multiplicación de cortometrajes amateur rodados a lo largo del año por miles de estudiantes o aficionados al cine, una posibilidad inimaginable hace poco más de una década. También ha servido para que consolidados y curtidos cineastas hayan abandonado el cine para fijarse en el video como medio de experimentación o como un frente abierto a nuevas posibilidades creativas. Al nombre de Alain Cavalier se le podría sumar el de Pedro Costa que aprovechó al máximo el medio para *Ne change rien* (2009), un documental-musical en torno a la actriz y cantante Jeanne Balibar donde las convenciones se dejan de lado a favor de la poética visual. A los distintos cineastas experimentales hay que añadir nombres célebres dentro del popularismo cinematográfico y la propia industria que se han fijado en estos formatos de coste reducido para algunas grandes producciones de corte popular. Realizadores como Julio Medem o Danny Boyle no dudan en reconocer las múltiples opciones creativas que se les abren gracias al formato y algunas series de éxito, como *House*, cuentan con capítulos rodados con cámaras de fotos.

El video permite a productoras y realizadores independientes enfrentarse a proyectos en los que el presupuesto no es la mayor preocupación y pueden aflorar la creatividad hasta límites que la encorsetada producción anclada a planes de producción rigurosos no puede consentir. De este modo, se crean discursos en los que no solo se difuminan esas fronteras entre la ficción y la no-ficción sino que se mezclan géneros, formatos, tipologías y modos de expresión, llegando a encontrar pasajes de ficción o videoclips en medio de,

por ejemplo, una película documental que termina siendo un experimento videoartístico.

Es el principal motivo por el que el documental canónico, sobrio y objetivo se rompe a favor de las nuevas formas de representación, de lo íntimo, de lo personal, de lo *directo*, de la subjetividad. Se deja de hablar de la realidad mediante relatos sólidos, reveladores. En palabras de Josetxo Cerdán y Josep M<sup>a</sup> Català: “Este es el peligro que corre el fundamentalismo documental cuando se empeña en conservar la pureza del género [sic], ya que no parece tener en cuenta que no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta. Y, por tanto, es mejor considerar que todos los documentales son susceptibles de mentir que no creer que todos sean verdad porque son documentales”<sup>14</sup>. Es decir, se rompe una lanza a favor de una impureza del discurso en el que la verdad no es el medio sino el cineasta.

Si antes hablábamos de post-cine ahora podríamos estar hablando de post-documental. Películas en las que el proceso forma parte del resultado final o, incluso, es más importante que él. Films donde no solo se gira en torno a un tema en cuestión sino que se evidencian las formas, las dificultades, las huellas que han llevado al documentalista, a su equipo y a los propios protagonistas a llegar –o no llegar- hasta ese proyecto. Son films que ponen en manifiesto los dispositivos en lugar de ocultarlos, tal y como se ha hecho hasta ahora en el mundo del cine. A menudo no tienen una meta fijada porque su estructura, su camino, su *work in progress*, es más importante que las conclusiones a las que se pueda llegar. Parafraseando a Marshall McLuhan, en estos textos se puede entender perfectamente que el medio es el mensaje. La imagen está liberada y tiene un significado por sí misma.

A toda esta experimentación del laboratorio documental hay que sumar cómo el video digital ha cambiado el audiovisual amateur y el cine doméstico y cuáles son sus consecuencias.

---

<sup>14</sup> CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (2007) *Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy en Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca (p.17)

La omnipresencia de cámaras digitales –desde las cámaras de video a las de fotos, pasando por las del móvil- ha despertado una fiebre por la documentación del mundo real. Es difícil encontrar un acontecimiento importante de los últimos quince años que no esté registrado por la cámara de algún aficionado. La imposibilidad de capturar el mundo que lamentaba Varda sigue siendo cierta pero cada día es más difícil escapar del ojo de una cámara. Tan solo hay que esperar unos minutos después de que se dé produzca un hecho importante para encontrar en Youtube o las redes sociales videos tomados a pie de calle por alguno de sus testigos. Todos estos canales de información tienen una especial significación paralelamente a los medios de comunicación tradicionales.

La comunicación de masas siempre ha estado ligada a una línea editorial que obedece o responde a unos intereses políticos. No quiero decir con esto que la información aparezca siempre inevitablemente manipulada pero sí que es cierto que, dependiendo del medio elegido, las noticias se dan con un tono u otro dependiendo de la ideología del mismo. Esto tiene funestas consecuencias cuando se rebasan los límites de la objetividad y las noticias comienzan a ser un panfleto a favor de quien esté detrás. En el siglo XXI los medios de comunicación siguen bailando al son de los políticos de turno y, por eso, en medio de acontecimientos importantes, hay que ser consciente de las informaciones que nos llegan y tener las herramientas suficientes para poder analizarlas.

Ahora, en la red, todos tenemos nuestro espacio para manifestar nuestra opinión o difundir nuestras ideas. Estos pequeños territorios en internet no deben entenderse o utilizarse como única vía de información sino como un plan alternativo y bidireccional hasta el que acercarse para complementar las informaciones de los medios tradicionales. Cuando ocurren acontecimientos importantes como las revueltas que han sacudido a los países árabes recientemente o los movimientos derivados del 15 de mayo en España, las informaciones llegadas desde pie de calle cobran una importancia

trascendental para poder formarse una opinión personal o, como mínimo, poder llegar hasta la objetividad privada por los medios.

En el caso árabe, la prohibición y manipulación de los medios tradicionales llegó a tal extremo que las informaciones reales eran las recibidas por parte de los ciudadanos que desde las plazas colgaban sus videos y fotografías en internet para que se conociese la verdad. Las informaciones oficiales de los distintos regímenes autoritarios no eran más que manipulaciones partidistas para hacer creer que allí no ocurría nada mientras que la red se incendiaba con imágenes que decían todo lo contrario y que servían a la prensa internacional como verdadera fuente de información. La importancia de estas imágenes provenientes de dispositivos de captación de video digital fue tal que, ante la imposibilidad de acabar con los aparatos, el gobierno decidió cortar, censurar la red sin darse cuenta que, tal vez, el medio por el que llegaban no era lo más importante, porque aquellos videos seguía existiendo, eran incontrolables y, de una forma u otra, terminarían por llegar. Algunas de esas imágenes se han convertido en iconos de la revolución y fueron tomadas gracias al asentamiento de esta nueva tecnología. Si Vietnam fue la primera guerra televisada, las revueltas actuales son las primeras en estar en la red de la mano de los usuarios, con el precedente de la invasión estadounidense a Irak, que ya significó un primer paso hacia la multidifusión de videos de carácter personal de un hecho histórico.

De una forma u otra, estas prácticas amateurs son una nueva forma de hacer documental. La simplicidad de los dispositivos, la facilidad de ser colgados en internet y la rápida difusión mediante las redes sociales son los nuevos pasos a seguir por los ciudadanos que a pie de calle dan su punto de vista sobre un acontecimiento. El riesgo que corren estas imágenes no es otro que el de ser consideradas como verdad absoluta cuando tampoco están exentas de cierta manipulación. No hay que olvidar que pese el amateurismo siguen estando condicionadas por el encuadre igual que cualquier otra imagen lo ha estado a lo largo de la historia.

El documental mantiene –o recupera- gracias al video digital, el mismo que lo hacía mutar, su esencia de agente informador desde un discurso tradicional. Es la evolución natural del documentalismo tradicional que encuentra en el digitalismo los métodos para seguir adelante y en internet la plataforma para su difusión.

Internet sirve también para dar cabida a los experimentos resultantes de los laboratorios documentales de los que hablaba antes. Las prácticas ajenas a la industria significan que, además de la autoproducción, el cineasta también se vea obligado a la autodistribución. Si los festivales son nuevas ventanas para las producciones en video hay que sumar la red como principal medio de difusión de trabajos audiovisuales. La imagen profesional convive con la amateur pero tanto creadores como espectadores saben diferenciar una cosa de otra. La red ha dejado de ser un cajón de almacenamiento de videos estúpidos para convertirse en un espacio donde todo tiene cabida y donde el posicionamiento es la clave. La preocupación máxima no es hacer una película bien hecha para que sea vista sino encontrar la fórmula para que el producto llegue a su público objetivo que, seguramente, está en la red deseando encontrar la película.

**5**

**Documentales a pesar de todo**

La experimentación derivada del video digital ha hecho entrar a los cineastas en una especie de laboratorio cinematográfico cuyos tanteos no solo han dado lugar a piezas híbridas que exploran nuevos caminos permitidos por la nueva tecnología. De la combinación de las características del documental, junto a las del experimentalismo o las vanguardias, la ficción y el digitalismo, resultan distintos cocktails, algunos de ellos de difícil ingesta o aspecto dudoso pero, otras veces, de agradables sabores.

Como ocurre casi siempre, muchas de estas prácticas no son nuevas. Si nos referimos a los *reality* o *docushows* televisivos, encontramos un antecedente claro en los docudramas producidos por Televisión Española durante los años ochenta. El programa *Vivir cada día* presentaba cada semana una nueva ficción documental o documental ficticio en el que a partir de una serie de recreaciones se contaban historias personales de individuos anónimos. En uno de aquellos capítulos un camionero iniciaba una relación sentimental con una chica que había conocido mediante una agencia matrimonial; en otro, una joven discapacitada luchaba por seguir adelante con el apoyo de su familia. Javier Maqua, realizador de un buen número de aquellos espacios, los definió como docudramas y son un verdadero precedente de todos los espacios que vendrían luego y que todavía hoy perduran. La huella de aquellas historias no se aleja tanto de las contadas por los participantes en programas como *El diario* de Antena 3 y sucedáneos. A diferencia de los espacios actuales, con testimonios hablando con una presentadora en un plató, los docudramas de Maqua eran una derivación del clásico reportaje en el que los propios protagonistas interpretaban, en una serie de dramatizaciones, sus propias historias. Se abandonó la figura del reportero a favor de una hibridación entre ficción y no-ficción. Desde entonces, estalló la fiebre por las recreaciones que todavía hoy en día sigue manteniéndose en algunos espacios televisivos. El programa *Crímenes imperfectos (Forensic files, 2008)*, por ejemplo, da voz a expertos, testigos e investigadores de casos criminales reales para que cuenten cómo fueron resueltos los asuntos al tiempo que unos actores recrean los hechos narrados por una *voz en over*, a modo de documental expositivo

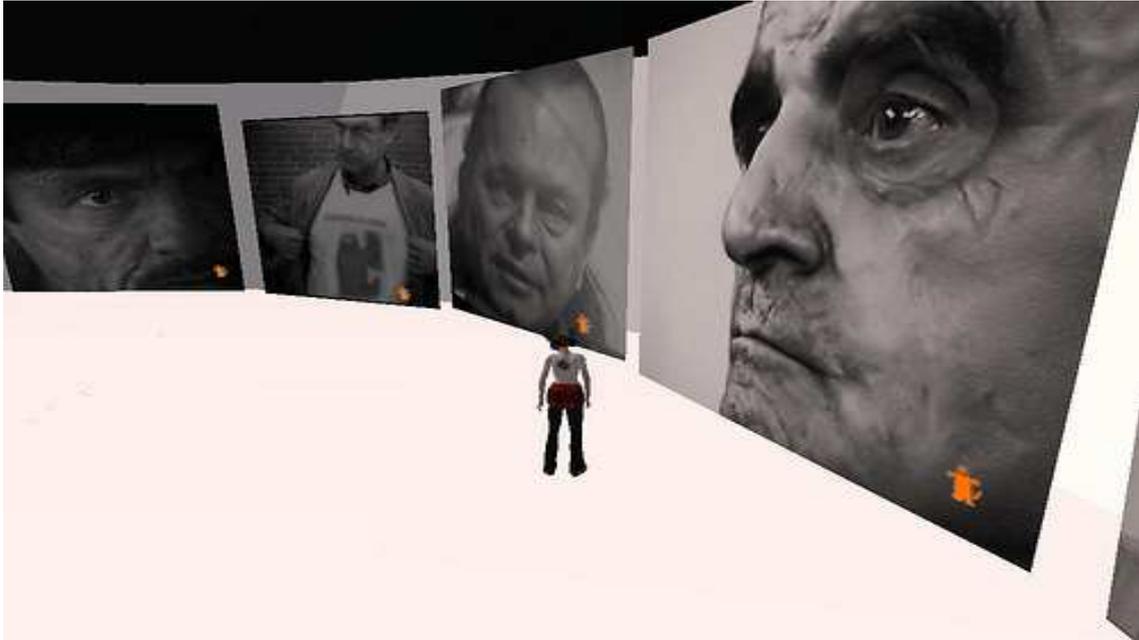
clásico. Lo mismo ocurre en *Cuarto milenio*, programa de investigación parapsicológica, en el que para documentar las palabras de los invitados se incluyen recreaciones de supuestos casos reales, con un estilo más cercano al de la ficción pura y dura que *Crímenes imperfectos*, tal vez por su herencia de las recreaciones a modo de radionovela de su programa hermano en la radio *Milenio 3*, dirigido por el mismo equipo. En ambos casos, las recreaciones –y los programas en sí– tienen una función puramente sensacionalista y morbosa, pero el hecho de estar basadas en teóricos acontecimientos reales las emparenta, de algún modo, con las puestas en escena rigurosas de los hechos retratados en algunos documentales performativos o interactivos.

La televisión ha ido mutando los conceptos de sus programas a lo largo de la historia. Se puede decir que muchos de los actuales programas parten de una base existente desde sus inicios, solo que de forma diferente: la televisión también muta, a su manera. Los *docushows* tuvieron un punto de inflexión cuando Cuatro inventó el programa *Callejeros* (2006). Los temas clásicos del morboso y sensacionalista *reality* de reportajes con presentador en plató, se trasladan a la calle sustituyendo las formas expositivas, sobrias y pretendidamente objetivas por las formas observacionales y declaradamente subjetivas. El propio encuadre, la cámara en mano y el reportero detrás de ella, sin dejarse ver, refuerzan este concepto de subjetividad. Las formas han cambiado pero siguen sin atender a los verdaderos problemas y sin dar suficiente voz a los protagonistas.

En la misma línea han evolucionado los programas de viajes. Lo que antes eran imágenes contemplativas a modo de postal fotográfica junto con una voz *en over* expositiva, ahora son documentos subjetivos con el mismo sello que los anteriores. Siguen siendo contenedores de imágenes bellas pero refuerzan los discursos con escenas provocadoras tomadas de su programa gemelo. A todo esto hay que sumar los *reality* observacionales modelo *Gran Hermano*, donde un grupo de gente convive mientras “aprende” a cantar, bailar o, simplemente, pierde el tiempo.

El sensacionalismo y el morbo han expandido sus territorios en la televisión pero todavía quedan espacios en los que el documental tiene una importancia capital. Al margen de los clásicos documentales de tarde, herederos de Discovery Channel, espacios como *La noche temática* o *Documentos TV* de La 2, *30 minuts* de TV3 o, en su giro hacia el reportaje, *Informe semanal* de La 1, ofrecen piezas documentales de distinta duración con estilos, a veces, sorprendentes y que bien podrían, muchos de ellos, estrenarse en salas de cine sin pasar ninguna vergüenza. Son documentales la mayoría de ellos prototípicos, pero hechos con la rigurosidad y respeto suficientes como para ser tenidos en cuenta. No hay cabida a la experimentación como sí la hay en el cine pero estos documentales no son menos dignos que sus semejantes estrenados en salas.

Por otra parte, no solo la televisión ha evolucionado al lado del documental sino que otras plataformas, como la red, han transgredido al documentalismo contemporáneo. Más allá de lo que permiten los portales de video o las redes sociales como entes de difusión, algunos cineastas han utilizado internet como una herramienta más a disposición de las propias formas de construcción de sus textos. No han colgado sus videos en la red sino que han hecho de ella o a partir de ella un nuevo modo de desarrollar sus ideas. El pionero, en cierto modo, fue Chris Marker con su CD Rom interactivo *Immemory* (1997) en el que además de exponerse con un autorretrato reflexivo, utilizaba el propio medio para establecer distintos códigos dialécticos con cada uno de los espectadores. Los recorridos para leer aquella pieza interactiva eran múltiples y distintos en función de cada usuario. A ello, le sumó poco tiempo después todo un universo creado en *Second Life* bajo el nombre de *Ouvroir*, un museo virtual en el que el usuario navegaba libremente entre las distintas piezas del realizador francés que cobraban distintos sentidos dependiendo del orden en que se viesan. Este tipo de piezas, tal y como acierta en decir Josep M<sup>a</sup> Català, “hacen que las producciones que expresan a través de estas nuevas arquitecturas tecnológicomentales contengan o muestren, mejor dicho, una fuerte dosis de subjetividad,



**Ouvroir, universo personal de Chris Marker en *Second Life***

aunque los materiales que las transitan puedan pertenecer al terreno de lo que se considera objetivo”<sup>15</sup>.

A partir de aquí surge un concepto bautizado con el nombre de *webdocumentaries*, productos de compleja estructura, alejados de cualquier forma clásica, desarrollados, lógicamente, de manera no lineal y que dejan toda la responsabilidad interactiva en manos del espectador, que ordena los videos o navega por su geografía creando sus propios caminos narrativos. Podemos ver ejemplos como *lacitydesmortes.net*<sup>16</sup>, documental-web sobre el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez; o *Gaza/Sderot: life in spite of everything*<sup>17</sup>, videodiario de la vida en dos enclaves situados a un lado y otro de la frontera de Gaza que muestra en pantalla partida lo que ocurre de forma paralela en ambos lados del conflicto separados entre sí tan solo 3 kilómetros.

Si en el documentalismo se tiende a dejar abierta una puerta para que sea el espectador quien termine de pensar las imágenes, en el *webdocumentary* esta

<sup>15</sup>CATALÀ, J.M (2010) *Nuevas vías del documental* en WEINRICHTER, A (ed.) .*Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia: Festival Internacional de Cine de San Sebastián (p. 48)

<sup>16</sup>[www.lacitydesmortes.net](http://www.lacitydesmortes.net)

<sup>17</sup>[doclab.org/project/gaza-sderot/website](http://doclab.org/project/gaza-sderot/website)

idea se lleva a su máxima expresión, dejando que el propio espectador no solo piense las imágenes sino que las teja a su gusto.

Emparentadas directamente con los documentales-web encontramos las videoinstalaciones museísticas. Tal y como he dicho en otros capítulos, el cine ha transgredido las salas para llegar a otros circuitos de exhibición, entre ellos las salas de museo. No es raro encontrar en el Museo Reina Sofía la proyección de alguna película, como *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino, en la zona dedicada a fotografía y cartelería de la Guerra Civil; o *La edad de oro* (*L'age d'or*, 1930) de Luis Buñuel, acompañando las salas de los pintores surrealistas. No obstante, tanto una pieza como otra están allí circunstancialmente, para ilustrar ciertos espacios del propio museo y no para ser contempladas de principio a fin. También se ha dado el caso de que films como *Tiro en la cabeza* (2008) de Jaime Rosales, o la ya nombrada *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010) se estrenasen antes en el museo que en el propio cine, pero tampoco estas eran piezas pensadas para ser contempladas entre las paredes de una sala de arte. Sin embargo, algunos cineastas han optado por una modalidad cuyo medio natural termina por ser la sala de un museo, en lo que viene denominándose desde hace unas décadas como videoinstalaciones. A medio camino entre el experimentalismo documental, el cine ensayo y el videoarte, las videoinstalaciones estarían más cerca del campo artístico que del cinematográfico. Su duración es variable y mientras encontramos algunas de corta duración, hay otras que pueden durar varias horas. Su objetivo no es ser contemplado a modo de película cinematográfica sino formar parte de un espacio en el que el visitante del museo entra, contempla y se va, como cuando se enfrenta a una obra pictórica. Suelen ser no-narrativas, incluyendo imágenes que se comportan como bistrúes de la realidad, o, cuanto menos, toman la linealidad característica del cine más convencional para reconvertirlo en algo nuevo, propio de quien lo realiza y, al mismo tiempo, susceptible de pertenecer a una línea de trabajo artístico personal.

Se da el caso, asimismo, que videoartistas que han desarrollado toso su potencial primero en el ámbito de los museos, las salas de arte o *kunsthalle* y las galerías comerciales, han dado el salto al ámbito de la distribución cinematográfica, siempre de mayor repercusión, por muy minoritarias que puedan ser estas películas. Artistas visuales como Steve McQueen, Chantal Akerman, Mathew Barney o Shirin Neshat han estrenado sus filmes en festivales de cine o en salas comerciales; una tendencia que se inició con una primera fase donde el *display* de sus videocreaciones adquiriría, dentro del museo o el evento artístico, el aspecto de una mini sala de cine.

En las antípodas de estos modelos representativos, hay otra modalidad comentada con asiduidad al hablar de documentalismo contemporáneo. Se trata del documental de animación.

En Cannes de 2008, mientras triunfaba *La clase* y las revistas especializadas reabrían el debate en torno al documentalismo, otra película se colaba en esas conversaciones por su condición de *rara avis* cinematográfica. Me estoy refiriendo a *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, 2008) de Ari Folman. La película bien podría ser una ficción en la que se representan de manera



*Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, 2009) de Ari Folman

animada imágenes que pretenden ser recreaciones, otras que provienen de entrevistas, otras que parecen material de archivo y otras que son claramente ficticias. Sin embargo hay varias claves que la sitúan directamente en el terreno de la no-ficción pese su indiscutible condición de película cien por cien reconstruida. La primera de ellas es que está anclado a un hecho real: Ari Folman, director de la película, es el protagonista de la historia y busca a lo largo de todo el metraje, con un estilo performativo, recordar algo de lo que le sucedió mientras fue soldado del ejército israelí en el Líbano. La segunda es cuando uno de sus compañeros del ejército le dice en medio de la conversación que prefiere que lo dibuje a que lo grabe. Este hecho es significativo porque las voces de los entrevistados son reales y las imágenes animadas están creadas a partir de esas voces. La tercera y última es el plano final de la película, cuando abandona la condición de animación y se convierte en un documental de imagen real, mostrando unas imágenes de archivo del sufrimiento de aquella guerra. Folman termina por respetar los límites de lo representable y muestra imágenes reales cuando lo que hay que enseñar no se puede o debe dibujar. Con esta imagen la película entera cobra una dimensión distinta y las imágenes anteriores deben releerse en función a esa realidad a la que remiten. El director y protagonista parece recordar a partir de estas imágenes. Ya no necesita recrear mediante la animación.

Por sorprendente que pueda parecer, el caso de *Vals con Bashir*, aunque tal vez es el más célebre, no es aislado ni tampoco novedoso. Hay que remitirse hasta una película de 1918 dirigida Windsor McCay, *El hundimiento del Luisitania* (*The sinking of Lusitania*) para encontrar un claro precedente. En esta película corta, el animador e historietista de personajes como *Little Nemo*, recrea el acontecimiento que, probablemente, desencadenó la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. La pieza, lejos de cualquier resquicio narrativo, es puramente observacional y muestra, nada más y nada menos, lo que promete su título. El hundimiento real del Lusitania no pudo ser captado por ninguna cámara pero McCay lo recrea con fidelidad histórica en su pequeña pieza, dando lugar al primer documental de animación. No obstante,

toda esta producción de documentales animados es heredera de una práctica bastante reciente dentro del mundo del cómic como son las autobiografías o los diarios. Casi a modo de documentales performativos, algunos autores, como Guy Deslisle en *Pyongyang* o Alison Bechdel en *Fun Home. A family tragicomic*, se han retratado o sincerado mediante las páginas de sus cómics. Aún con esto, hay que esperar hasta los años ochenta para encontrar nombres como el de Peter Lord, que recrea con dibujos animados una entrevista que tenía registrada solo con audio en *Going equipped* (1987) y hasta poco antes de *Vals con Bashir*, para poder encontrar *Ryan* (2004) de Chris Landreth o *Chicago 10* (2007) de Brett Morgen, todos ellos utilizando la técnica animada en sus discursos documentales.

Siguiendo la línea del documental de animación, otro tipo de cine que habitualmente se mezcla con los discursos documentales es el experimental. Algunos cineastas curtidos tanto en el terreno de la ficción como en el de la no-ficción se han acercado hasta el experimentalismo para llevar a cabo sus proyectos documentales con un lenguaje indiscutiblemente particular y complejo cuya única manera de llegar a entenderlo es sabiéndolo apreciar a nivel conceptual, entrando en su juego, aunque nos pueda parecer absurdo, para poder saber qué se esconde detrás de las imágenes. No se puede hablar de un estilo concreto o unas características preestablecidas en este campo cinematográfico pero sí de algunos nombres propios que se inscriben como abanderados de este tipo de híbrido. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, Jean-Luc Godard. Se suele hablar constantemente del período de madurez del cineasta a partir de los ensayos fílmicos que realiza a partir de los ochenta, con el título fundacional *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (1979); y que alcanza su punto álgido con ese palimpsesto de difícil categorización que resulta ser *Historie(s) du cinema* (1988-1998). ¿Por qué hablar de experimental en lugar de cine ensayo? Pues la respuesta es simple y compleja a la vez. Godard practica el ensayismo, sin lugar a dudas, pero lo hace desde una óptica distinta a lo que podría ser el canon del ensayo prototípico, si es que este existe, como el que hace, por ejemplo, su paisano Marker. En Godard no solo hay imágenes



***Histoire(s) du cinéma (1988-1998) de Jean-Luc Godard***

que se relacionan y adquieren otros significados, también hay una aureola poética cargada de didactismo que parece querer transmitir una ideología particular a partir de una estética que, a la par que bella, funciona como herramienta hermenéutica.

El segundo cabeza visible es Alexandr Sokurov. El cineasta ruso camina entre los territorios de la ficción y los del documental pero suele virar estos últimos hacia el terreno del experimentalismo. Al contrario que su compatriota cinematográfico, el ruso deja de lado el didactismo en favor de la poesía visual pura y dura. En su tríptico de viajes por Japón, *Elegía oriental (Vostochnaya elegiya)*, 1996), *Una vida humilde (Smirennaya zhizn)*, 1997) y *Dolce... (Nezhno)* (2000), las formas con las que se acerca, en la primera a un pueblo fantasmal de una isla japonesa y sus habitantes, en la segunda a una anciana que vive sola en medio de las montañas y en la tercera a la biografía de un poeta japonés, suponen una serie de imágenes cuya función básica, pese querer ser puramente expositiva, es la poética, la belleza visual a partir de unas imágenes tomadas con absoluta precisión, tratadas en postproducción con tremenda

minuciosidad y expuestas de manera más cercana al verso que a la prosa. Su significado real, el expositivo, queda desplazado a favor de la retórica implícita en cada uno de los planos, que dan una lectura más allá de la propia contemplación de las imágenes. Sokurov dota a sus imágenes de un significado que va más allá de lo obvio, si es que sus imágenes fueron obvias alguna vez.

Todas estas hibridaciones, experimentaciones y mutaciones contemporáneas no son, en ningún caso, fenómenos aislados. Los documentales de este tipo conforman un corpus epistemológico suficientemente amplio que permitiría una vía de investigación bastante amplia e interesante para ser estudiada aparte.

A todos estos ejemplos repasados, además, habría que añadir, sin lugar a dudas, el documental musical. Un movimiento clave dentro del documentalismo que ha superado las barreras del propio género para hibridar su estilo con otras tantas prácticas que le han hecho convertirse en algo muy distinto a lo que era cuando nació, cuando era poco más que una plataforma de exhibición de las bandas de rock de moda. Por su importancia para el desarrollo del caso práctico de este trabajo, le dedicaré un punto exclusivo más adelante.

**6**

**El documentalismo contemporáneo en España**

Àngel Quintana, en su artículo *Después de la posmodernidad*, incluido en el libro *El batallón de las sombras*<sup>18</sup>, llegaba a la conclusión de que la crisis de modelos del audiovisual español así como su falta de proyección internacional, sensiblemente retrasada respecto al resto de cinematografías europeas, era culpa de una ausencia de modernidad a lo largo de su historia. Mientras el resto de cinematografías europeas e incluso la norteamericana rompían con la tradición clásica en la década de los cincuenta o sesenta, España seguía produciendo cine folclórico y comedias ligeras. Aquí no hubo ningún Antonioni, ningún Bergman, ninguna *Nouvelle vague*. Berlanga o Bardem, tal vez los más internacionales del cine español clásico, fueron reconocidos mucho menos de lo que merecían, siendo vistos casi siempre como una estela continuista del *Neorealismo italiano*. Tiempo después, Carlos Saura y otros cineastas del Nuevo cine español fueron construidos casi a modo de experimento de laboratorio para poder llegar a festivales internacionales, pero lo que al principio funcionó, terminó virando hacia caminos mucho más convencionales y menos interesantes. El cine español había llegado tarde a la modernidad y, tras la muerte de Franco, durante su etapa de Transición histórica, sufre, también, una transición cinematográfica que lo deja bajo mínimos a principios de los noventa. Es entonces cuando ocurren varios fenómenos que lo revitalizan. El primero de ellos es cuando Fernando Trueba, abanderado de un movimiento de nuevos creadores durante los ochenta, gana un Oscar con *Belle Époque* (1992). El segundo, cuando aparecen nombres como los de Àlex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem y, posteriormente, Alejandro Amenábar, que parecen resucitar el panorama cinematográfico popular de una cinematografía agonizante a base de nuevos conceptos e ideas frescas. El tercero, que es el que más me interesa en este punto, es el triunfo internacional del documental *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, que supone una esperanza hacia un modelo de cine que hasta entonces se creía imposible en España. Pero sus premios en Cannes y los elogios por parte de la crítica internacional no pudieron evitar el ninguneo por parte del sector español. Las razones del olvido

---

<sup>18</sup>QUINTANA, A (2006) *Después de la posmodernidad* en CRESPO, A (ed.) *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*. Madrid: Fundación Rosa Luxemburgo



***El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice**

eran bastante claras: la película de Erice era una rareza dentro de la producción española, no solo en cuanto a sus formas sino en cuanto a su lenguaje, el documental, que parecía no tener hueco dentro del panorama de aquella época. Algún antecedente reciente parecía querer impulsarse, como el caso de *Innisfree* (1990) de Guerin, dentro de una producción documental española prácticamente inexistente, pero todavía no había indicios de una continuidad. El hecho de que un documental triunfara en un festival importante no fue suficiente para llamar la atención sobre un modelo que en aquellos momentos era casi exclusivo de la televisión. No obstante, mientras el sector se encargaba de ignorar este mérito, los cineastas periféricos empezaban a dar forma a la creciente idea de una remodelación del panorama desde los márgenes de la industria. Era la hora de, habiéndose saltado el modernismo, abrir camino al posmodernismo, al post-cine. Veteranos como Joaquim Jordà, heredero de la Escuela de Barcelona; o Basilio Martín Patino, del Nuevo Cine Español, sacaron a la luz proyectos relacionados, de una forma u otra, con el documentalismo. Jordà puede estrenar, por fin, el encargo que Televisión Española le había hecho sobre la Escuela de Barcelona en 1990 y había decidido guardar en un cajón y que, finalmente, sale con el título de *El encargo*

*del cazador*, repasando la vida y el entorno del fallecido cineasta Jacinto Esteva. Por su parte, Martín Patino, que llevaba años desaparecido, se acerca al terreno de lo ensayístico con *La seducción del caos* (1991), pudiendo experimentar con nuevas formas de representación.

Los años siguientes fueron complicados. Tan solo algún caso aislado, como *Después de tantos años* (1994) de Ricardo Franco, el retorno a los personajes y el entorno de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976); el anecdótico y raro estreno en salas de un documental como *Asaltar los cielos* (1996) de José Luis Linares; o el curioso ensayo de José Luis Guerín *Tren de sombras* (1997). A diferencia del éxito de su parte más convencional, donde incluso Pedro Almodóvar comenzaba a reconocerse internacionalmente, la simiente plantada por esos desencantados cineastas a principios de los noventa todavía no daba su fruto. Lo que no podían imaginar es que, bastante tiempo después de lo esperado, terminaría por aflorar. El mismo Ángel Quintana lo explica de forma muy clara: “Basilio Martín Patino asumió que entre 1989 y 1992 la gran cuestión no residía en resucitar un género [sic] infravalorado –el documental– sino en ver cómo los discursos de lo real se encontraban apartados dentro de un mundo convertido en simple representación. Lo que en el fondo buscaban los diferentes cineastas eran sistemas de consolidación de una modernidad que nunca había podido afirmarse con fuerza en el cine español. La gran cuestión no pasó por la creación de un cine situado en la frontera entre lo real y lo ficticio, sino por el deseo de establecer una nueva escritura que permitiera el fluir de la modernidad. No obstante, este descubrimiento tardío de la modernidad en el seno de la posmodernidad les pasó factura. Todos los directores acabaron haciendo películas en las que era muy difícil capturar la realidad, ya que esta se encontraba mediatizada por otras imágenes. En vez de realizar un cine anclado en lo real, acabaron haciendo un cine que jugaba con la autoconciencia sobre el propio cine o sobre otras películas rodadas previamente. El fracaso de la operación fue su dispersión, su invisibilidad en las salas. Su éxito residió en el establecimiento de un hipotético camino que se



***Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà**

abrió a un cine del futuro. Diez años después los frutos de la vieja cosecha ya adquirieron nombre propio: documental de creación”<sup>19</sup>.

Es precisamente en 1997 cuando nace en la Universitat Pompeu Fabra la posibilidad de instaurar un master de creación de documentales, derivado del éxito del proyecto *Granados y Delgado, un crimen legal* de Laia Gomà y Xavier Montanyà, para la cadena francesa ARTE. Los estudios de Comunicación Audiovisual, que se impartían en la Universidad desde hacía unos años, había permitido que profesionales del sector como Joaquim Jordà, José Luis Guerin o Jean Louis Comolli compartieran experiencias con los estudiantes, en condición de invitados especiales. Gracias a estos contactos, el primer año de Master termina con la implicación de los estudiantes en tres proyectos, dirigidos por los tres anteriores: *Mones com la Becky* (1999) de Jordà, *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999) de Comolli y *En construcción* (2001) de Guerin. Los acuerdos llegados con distintas productoras así como con las televisiones y sus posteriores estrenos en festivales importantes, como el de Valladolid, Sitges o San Sebastián, convirtieron en un éxito las primeras ediciones de este master. De allí han surgido nombres como los de Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol,

<sup>19</sup>QUINTANA, A (2010) *No ficción y creación en el cine español* en WEINRICHTER, A (ed.) *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia: Festival Internacional de Cine de San Sebastián (p. 58)

Isaki Lacuesta o Ricardo Íscar. Quince años y una veintena de títulos después, este master se ha consolidado como una importante parte de la producción documental catalana y española.

Al mismo tiempo, curiosamente, la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), planteaba otro master de características similares y de resultados no menos fructíferos. No fue casualidad, sino la respuesta a una necesidad creciente dentro del panorama audiovisual del momento. Sin la repercusión de su hermano gemelo, el Master de la UAB ha obtenido el apoyo de Televisió de Catalunya y el espacio *Granangular.cat* de La 2 de Televisión Española y de sus filas han salido cineastas como Andrés Duque, Jorge Tur o Virginia García del Pino, todos ellos con la excepcionalidad de ser creadores un paso más allá de la convencional. Los proyectos surgidos de la UAB no son ni mucho menos tan mediáticos como los de su universidad vecina, pero son su complemento perfecto.

Paralelamente a la maduración de los másteres y sus correspondientes proyectos, surgen en Catalunya una serie de nombres que practican el documentalismo sin guardar relación alguna con estos dos lugares de estudio. Adán Aliaga presenta *La casa de mi abuela* (2005); Paco Toledo y José González Morandi ruedan *Can Tunis* (2007); Marcel·lí Antúnez y Miguel Rubio desarrollan *El dibuixant* (2005); Elisabet Cabezas y Esteve Riambau estrenan *La doble vida del faquir* (2005); y Joan López Lloret filma *Hermanos Oligor* (2005); siendo, todos ellos, algunos ejemplos de una larga lista de títulos y nombres premiados en algunos de los festivales sobre documental más importantes del mundo.

Esta explosión del documentalismo ya entrados en el nuevo siglo convierte a Barcelona en el epicentro del movimiento. No obstante, no solo en torno a la capital catalana se desarrollan los principales documentales de la producción española. A todos ellos hay que sumar nombres como El Colectivo los Hijos (*Los materiales*, 2009), Elías León Siminiani (*Límites, primera persona*, 2009),

Oliver Laxe (*Todos vós sodes capitáns*, 2009), Raúl de la Fuente (*Nömadak tx*, 2007) o Javier Corcuera (*Invierno en Bagdad*, 2005).

Pero para entender el estado actual del documental es inevitable volver hasta Joaquim Jordà, figura clave y padre del documentalismo contemporáneo en España, ejemplo a seguir en cuanto a la ruptura de formas y el posicionamiento crítico desde el medio. Tras ser uno de los impulsores del Máster de la Pompeu Fabra siguió su andadura dentro del documentalismo, realizando títulos clave como *De nens* (2004), trabajo tal vez menos popular pero no menos importante en el que sigue luchando contra las instituciones políticas y mediáticas; o *Veinte años no es nada* (2005), continuación de su trabajo *Numax presenta...* realizado 25 años antes. Pero, sin duda, su trabajo más interesante lo consigue con *Más allá del espejo* (2006) cuando se abre a la enfermedad que arrastra desde que sufrió un ictus cerebral una década antes dejándole como secuela una disfunción que altera su percepción del mundo. En la película utiliza un estilo performativo para reconocerse a sí mismo mediante la figura de una joven que sufre su misma discapacidad. La película cobra, además, una dimensión distinta cuando Jordà muere antes de verla estrenada. Es su legado, como también lo son todos los jóvenes cineastas que surgieron bajo su



*La leyenda del tiempo* (2006) de Isaki Lacuesta

amparo, desde Isaki Lacuesta –que fue ayudante de dirección en *Mones com la Becky*– a Marc Recha que, aunque no participó en ninguna película de Jordà, éste le ayudó con los libretos para sus películas *L'arbre de les cireres* (1998) o *Pau i el seu germà* (2002).

Desde entonces, el documental español no ha hecho más que evolucionar a nivel formal, sumándose a la tendencia internacional de caminar por terrenos fronterizos. Isaki Lacuesta, convertido hoy en figura clave, debutó andando por esas fronteras en su proyecto *Cravan vs. Cravan* (2002) y siguió la misma estela con *La leyenda del tiempo* (2006), trabajo de estructura flexible en la que el cineasta cuenta dos historias paralelas alrededor de la figura de Camarón de la Isla, con un guion que se teje sobre la marcha, que no está preescrito. Luego, se pasó a la ficción, con resquicios de no-ficción, en *Los condenados* (2009), proyecto que pese a no estar puramente enmarcado dentro del documentalismo, formó parte de los proyectos surgidos en la Pompeu Fabra. Sus últimos trabajos, *La noche que no acaba* (2010) y *Los pasos dobles* (2011) lo devuelven al campo del documental, siempre desde su punto de vista particular que lo ha convertido en uno de los cineastas más importantes del panorama documentalístico internacional.

Si Lacuesta sigue la estela de su mentor Jordà, Mercedes Álvarez, montadora de *En construcción*, siguió los pasos de su maestro Guerin en su debut como realizadora en *El cielo gira* (2006). Álvarez se acerca hasta Aldealseñor, pequeña población soriana de la que es oriunda, para retratar la vida de sus últimos habitantes. Paralelamente, el pintor Pello Azketa, que sufre una neuropatía degenerativa, intenta plasmar la vida que desaparece ante él, igual que la de los ancianos habitantes de la aldea.

En la misma línea que la película de Álvarez, se sitúa *Aguaviva* (2006) debut de Ariadna Pujol. En ella, Pujol acude hasta la pequeña población turolense que da título a la película para evidenciar la despoblación de los pueblos del interior español y cómo hasta ellos acuden inmigrantes en busca de fortuna. En el film

retrata de forma observacional los procesos de adaptación a los nuevos vecinos, tanto desde un lado como desde el otro.

A el estilo observacional de estas últimas y al libre discurrir de Lacuesta, se suman los documentales performativos/interactivos de cineastas como Oliver Laxe que en su ópera prima, *Todos vosotros sois capitanes*, apuesta por la ruptura absoluta de formas y la hibridación no solo de elementos de ficción con elementos de no-ficción sino de normas, estilos y modelos del propio documental.

El videodiario, el cine más reflexivo o ensayístico, también ha sido practicado por autores como Marc Recha que, aunque más cerca de la ficción que del documental, intentaba filmar un cuaderno de viaje de sus vacaciones junto a su hermano tras las pistas del recuerdo de un periodista fallecido. Más cercano a la ficción y sin escapar del modelo de la *càmera-stylo*, Guerin ha realizado su última película hasta la fecha, *Guest* (2011), una producción en la que el propio cineasta, cámara en mano, aprovecha sus viajes por distintos festivales de diversas nacionalidades, donde se proyecta su filme *En la ciudad de Sylvia* (2007), para mostrar las historias y personajes que se esconden, al margen del propio festival, en las ciudades que ha ido visitando.

También ha habido *fakes*, como *El taxista ful* (2006) de Jo Sol y documentales que han practicado el *found footage*, como *Garbo, l'espia* (2009) de Edmon Roch. Las derivas hacia el experimentalismo han sido de la mano de los ya citados *Los materiales* (2009) del Colectivo Los Hijos o *Color perro que huye* (2011) de Andrés Duque.

Pero dentro de toda esta corriente de documentalismo contemporáneo no hay que olvidar que el *boom* propiciado por los másteres catalanes también propició un estallido del documental desde las formas más clásicas, más convencionales. Del mismo modo que su vertiente ficcional, el documentalismo popular español ha recurrido reiteradamente a temas sociales e históricos para

ofrecer un buen número de trabajos, cayendo a menudo en temas trillados y con poco nuevo que aportar.

La mayoría de estos documentales se han llevado a cabo, con mayor o menor éxito, dejando de lado el compromiso artístico y la experimentación formal, visual y poética para convertirse en trabajos donde prima el contenido, la información, el compromiso con el mundo real y los temas a retratar. Es el caso de *Balseros* (2001), donde Carles Bosch y Josep M<sup>a</sup> Domènech, con un tono puramente periodístico, reflejaban la situación de los ciudadanos cubanos que fabrican balsas para escapar hacia Estados Unidos. Este proyecto tiene la peculiaridad de haber nacido como reportaje televisivo para TV3 y, tras sufrir distintas modificaciones en su propia estructura, terminar convertido en un documental cinematográfico con nominación a los Oscar incluida. Carles Bosch realizaría tiempo después el multipremiado *Bicicleta, cuchara, manzana* (2010), en el que trata el delicado tema del alzhéimer desde la carismática y simpática figura del ex presidente de la Generalitat de Catalunya, Pasqual Maragall, afectado por la enfermedad desde hace unos años.

En la misma línea ha trabajado Javier Corcuera, cineasta peruano afincado en España, en películas como *La espalda del mundo* (2000) o *Invierno en Bagdad* (2005). En la primera, narra tres historias sobre violaciones de los derechos fundamentales, del mismo modo que también lo hacen películas episódicas como *El mundo a cada rato* (2004) o *Invisibles* (2007), en las que, curiosamente, participa el propio Corcuera en uno de los fragmentos, evidenciando estas preocupaciones sociales como una constante en sus films. En la segunda aportaba su granito de arena al documental internacional sobre la invasión estadounidense a Irak, esta vez desde la óptica de diversos ciudadanos iraquíes de distintas generaciones.

*Caminantes* (2001) de Fernando León de Aranoa, sobre las protestas en México contra la opresión indígena; *To shoot an elephant* (2009) de Alberto Arce y Mohammad Rujailah, relato de un testigo presencial de la lucha en la franja



***Bicicleta, cuchara, manzana* (2010) de Carles Bosch**

de Gaza; *Más allá de la alambrada: la memoria del horror* (2005) de Pau Vergara, historia de miles de republicanos españoles en el campo de exterminio de Mauthausen; *El tren de la memoria* (2005) de Marta Arribas y Ana Pérez, sobre la inmigración española a países europeos durante los sesenta; y un largo etcétera de títulos de temática social y corte similar a nivel formal, conforman el grueso de la producción documental española.

Un paso más allá están los documentales declaradamente políticos. La primera piedra la colocó el cineasta Julio Medem, que se pasó al terreno del documental para tocar un tema tan delicado con el problema vasco en *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2004). En el film, canónico en cuanto a formas, el realizador invitaba al diálogo pacífico entre los distintos puntos de vista del mismo asunto, tejiéndose sobre el eje central del terrorismo de la banda ETA. El documental no fue bien recibido por todos pero, por otra parte, suscitó no pocos debates, sacando a la palestra un tema del que casi nadie quiere hablar. Aunque con unas formas clásicas, cumplió con su función de agitador y despertador social al tiempo que triunfaba en taquilla. Como respuesta a este trabajo, el veterano Llorenç Soler filmó, aunque con mucha menos repercusión, el film *Del roig al blau* (2005), donde intentaba averiguar

por qué Valencia ha virado su tradicional ideología socialista hacia la derecha popular anticatalanista.

Siguiendo la estela política, uno de los casos que más metraje acumuló fue el de las protestas de los ex trabajadores de Sintel, filial de Telefónica, que al quedarse sin empleo decidieron acampar en el Paseo de la Castellana de Madrid y realizar diversas marchas por carreteras españolas. Fruto de estas movilizaciones salieron tres documentales: *El efecto Iguazú* (2001) de Pere Joan Ventura, *200 km* (2003) del Colectivo Discusión 14 y *La mano invisible* (2003) de Isadora Guardia. Los tres casos significaron sendos documentales de agitación social y política usados como contrainformación, tratando de dar cobertura a lo que los medios tradicionales no habían querido mostrar. A ellos habría que añadir el célebre film colectivo *Hay motivo* (2004) como protesta a las políticas adoptadas por el Partido Popular en los últimos años de mandato de José María Aznar. Fueron, todos ellos, documentales que apostaron por la inmediatez, la urgencia derivada de la falta de información o la manipulación de esta por parte de los medios de comunicación convencionales.

En medio de tanta tautología exasperante, existen varios trabajos que se colocan entre lo más convencional y lo más independiente. Son documentales de temática libre, que recurren a la poética o siguen las formas clásicas según les conviene en cada momento. Es el caso de Carles Balagué, veterano cineasta catalán, que ha tocado, desde distintas vertientes, temas dispares que van desde retratos de asesinos en serie, como *Arropiero. El vagabundo de la muerte* (2008), a la posguerra en Barcelona desde el punto de vista de una casa de citas en *La casita blanca. La ciudad oculta* (2002). También lo encontramos en trabajos como *María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro, adaptación del cómic homónimo de Miguel Gallardo que, a su vez, es una suerte de diario personal sobre la relación que el propio autor tiene con su hija autista. Así, una vez más, podemos encontrar documentales españoles en las distintas categorías preestablecidas, desde lo popular a lo experimental,

pasando por lo independiente; del documental expositivo al performativo, del observacional al reflexivo, del cine ensayo al *fake* o el *found footage*.

Una cosa está clara y es que, mientras a la ficción española le queda bastante, salvo honrosas excepciones, para colocarse al lado del resto de cinematografías europeas, el documental goza de una salud envidiable, de una identidad propia, de unas características peculiares y una experimentación formal y poética que lo colocan a la vanguardia cinematográfica internacional. Es habitual encontrar nombres consagrados o desconocidos prometedores en los festivales de Cannes, Venecia, Berlín o San Sebastián. Muchos de ellos, alejados del documental, practican unas formas que claramente derivan de él. La primera piedra puesta por Erice ha ido sumando lentamente otras muchas piedras y lo mejor de todo es que solo se han construido los fundamentos, el edificio todavía no está terminado.

**7**

**El ojo del documentalista: el punto de vista del documental**

En el año 2005 Sony Pictures anunció el estreno de *Truman Capote*, biopic dirigido por Bennet Miller y con Philip Seymour Hoffman interpretando al célebre escritor. Casi al mismo tiempo, la Warner hablaba de *Historia de un crimen* (*Infamous*, 2006), otro biopic de Truman Capote dirigido por Douglas McGrath y con Tobey Jones como protagonista. La primera llegó antes a las salas y Warner Pictures se vio obligada a retrasar el estreno de su versión. Fue una maniobra comercial para no pisarse la una a la otra pero el hecho de que *Truman Capote* llegase antes, significó el triunfo de esta, tanto a nivel de taquilla como de premios. El tiempo demostró que *Historia de un crimen* era, tal vez, mejor película que su predecesora pero era tarde para cubrirla de elogios y reconocimientos. En la industria cinematográfica no hay lugar para dos películas que traten un mismo tema y se estrenen a la par pero, sin embargo, la propia industria suele recurrir a los mismos temas una y otra vez para realizar *remakes*, *reboots*, secuelas o precuelas.

El campo del documental se encuentra al margen de todo esto. A lo largo de la historia han sido muchos los cineastas que han reiterado sobre los mismos temas. Cuando esto se hace sin tener en cuenta la documentación anterior al campo de investigación o de actuación, se puede caer en la repetición de esquemas sin más, sin llegar a aportar nada nuevo, pero aquí comienza a tener una vital importancia el punto de vista del documentalista.

En la ficción popular puede ser un error repetir temas porque su público objetivo no desea ver otra vez la misma historia en pantalla, aunque las películas en realidad no tengan nada que ver entre ellas. En el documental, una buena aproximación a un tema puede servir de base para otras tantas investigaciones que no reiteren en la información sino que la complementen, la lleven un paso más allá o, lo que es más interesante, nos ofrezcan otro de sus múltiples puntos de vista posibles.

En puntos anteriores hablaba del documental como una forma de representar *una* realidad en lugar de ser una representación de *la* realidad. Esto es una

idea heredada de las teorías de Bill Nichols, cuando dice que la diferencia entre el cine de ficción y el documental es que mientras el primero representa *un* mundo, el segundo representa *el* mundo<sup>20</sup>. No obstante, el propio Nichols, dándose cuenta de la imposibilidad de su argumento (el documental nunca puede ser *el* mundo, es muy ambicioso), matiza que la representación documental va anclada a un punto de vista del documentalista y siempre será *una* visión *del* mundo<sup>21</sup>. Con esta idea presente, el documental debe entenderse como *una* de las múltiples visiones que puede tener *la* misma realidad y, obviamente, dependerá del punto de vista del documentalista que esté enfrentándose a ella.

Esto está emparentado con el concepto de “punto de vista documentado” del documental social de Jean Vigo, cuando decía que “se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale la otra”<sup>22</sup>. Las imágenes de un documental, por tanto, no solo tienen una lectura a nivel argumental, entendiéndose el concepto de argumento como el tema tratado en la película, sino que esconden tras de sí indicios, rastros, huellas del documentalista, su posicionamiento ético e ideológico. Por eso, perfectamente, pueden existir dos películas con el mismo tema principal y ser tan diferentes entre sí. Como en la realidad, existen innumerables formas de ver una misma cosa. Aquí es cuando ese punto de vista, en consonancia con la ideología y la ética, se convierte en un arma de doble filo si no se usa con precaución.

En primer lugar hay que asumir la posibilidad de que los personajes, los actores sociales del espacio real que se va a representar, suelen dejar de comportarse de forma natural ante el equipo del documental para empezar a interpretar un personaje de sí mismo, es decir, la cámara influye sobre su comportamiento natural. No importa que sea una filmación de la representación

<sup>20</sup>NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (p. 156)

<sup>21</sup>Ibídem (p. 158)

<sup>22</sup> <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Vigo.htm> (Consultado el 29/08/2011)

a modo de documental observacional o que se coloquen frente a la cámara y a un entrevistador para responder a unas preguntas. El sujeto, inevitablemente, va a intentar mostrarse de otra forma, tal vez más formal, más culto, ocultando de alguna manera sus flaquezas o puntos débiles. Sobre este asunto cineastas como Frederick Wiseman afirman que el sujeto, cuando se le coloca una cámara enfrente, actúa con mayor naturalidad. Es una opinión con la que hay que estar de acuerdo solo en parte porque, al final de todo, al sujeto, con la cámara delante, le ocurre lo mismo que cuando conoce a una persona nueva: de primeras no se muestra con naturalidad, conforme realmente es, pero a medida que la relación va madurando, que va conociendo a la otra persona (se acostumbra a la cámara, en este caso) su representación de sí mismo deja de ser artificial para comportarse como habitualmente lo haría. El actor social debe superar la difícil barrera de la cámara, debe olvidar que frente a él hay un ojo que captura todas sus acciones y movimientos. Será entonces cuando la representación de esa realidad será lo suficientemente real y veraz. Mientras no se rompa la barrera entre actor-cámara, la situación será poco menos que forzada y antinatural. Es por eso que, de nuevo, los equipos ligeros de grabación han permitido a los cineastas experimentar en este campo, grabando horas de cinta para, finalmente, conseguir filmar la confianza del actor traducida en sinceridad ante la cámara.

Esto entra en consonancia directa con los argumentos de autores como Nichols, cuando advierte que en la profesión no existen unas pautas de conducta éticas que puedan tener consecuencias negativas en caso de no cumplirse tal y como ocurre en el mundo del periodismo o la medicina, no obstante, habla de la imposibilidad de establecer unas pautas genéricas de forma simple en el campo del documental. El cineasta tiene un compromiso a tres bandas: en primer lugar con los actores sociales presentados; seguidamente, con los actos representados, con las imágenes, las escenas que conforman el documental y que nos narran los distintos temas; y, en último lugar, con la audiencia, el espectador que acude a ver esa película<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>NICHOLS, B (2007) *Cuestiones de ética y cine documental* en CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007) *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca (p. 30)

Por tanto, en el documentalismo existe una suerte de libre albedrío que no supone ninguna consecuencia en caso de no cumplirse un código ético básico pero, por otro lado, puede poner en entredicho la moralidad y la credibilidad no solo del documentalista como representador sino de los sujetos representados de esa realidad.

Carl Plantinga sigue en esta misma línea al decir que “dado que el documentalista intenta presentar a personas reales, lo que se insinúa y asegura de ellas puede ser preciso o impreciso, justo u ofensivo, ecuánime o no; puede incluso ser un intento patente de difamar al personaje. En definitiva, no puede dañarse a un personaje de ficción pero las posibilidades de herir a una persona real mediante su representación fílmica son enormes”<sup>24</sup>.

Al final, todo se resume en una responsabilidad moral del cineasta frente a la representación de la realidad. Depende de sus intenciones, que enfocará de una forma u otra con el encuadre como principal herramienta de subjetividad, en cuanto al tema y los actores sociales. Dos casos contrarios sirven como ejemplo. En el documental-entrevista *La silla de Fernando* (2006), de David Trueba y Luis Alegre, los cineastas se acercan a la figura del actor y director Fernando Fernán-Gómez desde el respeto y la admiración, haciendo una trayectoria por su carrera desde su propio testimonio. El film está envuelto de un aura de adoración hacia el actor, protagonista del relato, responsable de sus palabras. Aunque Fernán Gómez cuente cosas que puedan denigrar su imagen lo hace bajo su responsabilidad, con conciencia absoluta de lo que hace en cada momento. De hecho, en algún momento incluso parece provocar a los entrevistadores para que le hagan esas preguntas que parecen no atreverse a hacer. El caso contrario lo encontramos, de nuevo, en Michael Moore,

---

<sup>24</sup> PLANTINGA, C. (2007) *Caracterización y ética en el género documental* en CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007) *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca (p. 48)



***Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore**

concretamente en su película *Bowling for Columbine* (2003). Con intenciones completamente distintas se acerca a entrevistar a otro veterano actor, Charlton Heston. Mientras en el ejemplo anterior la puesta en escena era sobria y formal, en este caso Moore se acerca cámara en mano, como una mezcla entre un *voyeur* o un francotirador, para situarse de manera informal y con patente superioridad frente al entrevistado. Lo que comienza de forma agradable deriva en una entrevista que Heston no soporta y decide terminar. Moore, lejos de respetar esta decisión que ya de por sí dejaba en evidencia al actor frente a un tema comprometido como es la defensa de las armas en Estados Unidos, sigue adelante para intentar ridiculizar al sujeto y dejarlo en evidencia ante los espectadores de su documental, llegando incluso a denigrar su figura profesional aunque el tema en cuestión no tiene nada que ver con lo cinematográfico.

Otro caso lo podemos encontrar en la delicada película *Capturing the Friedmans* (2003) cuando el documentalista, que en todo momento evita un posicionamiento claro en cuanto a la resolución del *crimen* por el que han sido acusados los protagonistas de la película, entrevista a las supuestas *víctimas* de forma que llegan a contradecirse, lanzándoles preguntas que se pueden

escuchar procedentes de detrás de la cámara, interrumpiendo sus discursos y colocándoles en una situación comprometida de la que parecen no saber salir. Pese a no llegar a ninguna conclusión clara al final de la película, las constantes intrusiones, las interacciones del cineasta, lo colocan más de un lado que de otro, intentando equilibrar la pésima imagen que ya hay de los *acusados* con una dudosa representación de las *víctimas*.

Además de todo esto, habría que añadir que la representación del actor social ante la cámara es solo una parte de su vida, es decir, solo vemos los comportamientos, las reacciones u opiniones de la persona frente a determinadas acciones que al cineasta le interesa representar pero no vemos su figura como ente global. En ocasiones, para desdramatizar los personajes, algunos documentalistas acompañan a sus personajes en situaciones alejadas de su trabajo o del tema principal del documental. Estas intrusiones en la vida ajena hacen que el espectador termine por empatizar con el personaje, conociéndolo más allá de la representación, en su vertiente más íntima. Es la opción que toma Sacha Gervasi en su documental *Anvil. El sueño de una banda de rock (Anvil! The story of Anvil, 2008)* cuando en medio de su retrato de la banda, deja de lado las convenciones del *rockumentary* para acercarse de manera íntima a sus miembros, filmando discusiones entre ellos o, incluso, momentos de intimidad junto a sus familias. La figura del líder de la banda, protagonista claro de la película, muestra su doble cara: la de *rockero* duro frente a su público y la de persona sensible y algo infantil en lo privado. De este modo, el espectador deja de ver un personaje público que podría incluso ser desagradable para conocer el fondo de su figura y establecer una relación con él muy distinta a la imagen pública que pueda sonsacarse de sus conciertos.

Aún con todo esto hay que tener en cuenta que el documentalista sigue mandando sobre todas esas imágenes. En primer lugar porque en rodaje ha decidido una serie de encuadres y no otros. El cuadro en el que se enmarca la imagen no deja de ser limitado y solo representa una parte de la realidad que, teóricamente, responde a la visión del documentalista. El resto de cosas que

ocurren fuera de campo quedan ocultas para un espectador que nunca sabrá cómo era realmente la escena en su globalidad.

En segundo lugar porque ha decidido qué mostrar y qué no. En el día a día ocurren muchas cosas y el documentalista no tiene siempre la cámara en marcha. Si le conviene mitificar o denigrar alguna figura, solo la filmará cuando esté actuando de la forma que le interesa y obviará los momentos en los que no representa su imagen ideal. Dicho de forma simple, es el responsable de que el personaje parezca más bueno, más malo, más simpático o antipático. En hora y media de película no podemos conocer a alguien que no hemos tratado en nuestra vida. Solo podemos creer aquella imagen que el documentalista ha querido darnos de él y que no es necesariamente una representación veraz de la realidad.

La tercera y última de las razones viene ligada a la fase de posproducción. El mismo documentalista se ve con la obligación de ordenar y dar forma a todas las horas de metraje de manera que sea lo más fiel al material total que filmó. Esto, obviamente, es imposible, así que de nuevo está filtrando las imágenes para construir el relato bajo su propio criterio moral. De este modo, los testimonios y comportamientos de los personajes entran en un laboratorio en el que, lógicamente, pueden mutar de nuevo en función de la ética e ideología del director.

En cuanto a la responsabilidad con lo representado, con las imágenes del film, las razones son similares. No obstante, el cuestionamiento ético es distinto porque no entra en juego la glorificación o humillación de ninguna persona, sin embargo sí puede posicionarse de un lado u otro en función de lo que se muestra y lo que oculta e incluso derivar en narraciones inconclusas o confusas. De nuevo, la mano del documentalista juega un papel vital a la hora de la construcción del relato a partir de las imágenes, temas y distintos planteamientos estructurales del relato. En *Grizzly Man* (2005), Werner Herzog juega con el material de archivo para relatar la vida de Timothy Treadwell, que convivió con osos durante trece años seguidos hasta que murió atacado por

ellos. El film está construido a partir de las cintas grabadas por el propio protagonista en sus constantes visitas a la reserva de osos grizzly en Alaska y la responsabilidad de Herzog a la hora de representar el relato está en la elección de tomas entre ese material doméstico. El cineasta alemán combina las imágenes de archivo con otras secuencias performativas en las que se ve a él mismo tejiendo el relato a partir de esas cintas y de entrevistas, así como de visitas a amigos y conocidos del protagonista. En un momento clave de la película, Herzog tiene en su poder la cinta que registra la muerte del protagonista en la que, según afirma, solo se pudo captar sonido. Después de describirlo e incluso de mostrar la reacción de una de las mejores amigas de Treadwell expuesta a la grabación sonora, Herzog decide omitir esa parte y no mostrarla al espectador. La sensación que deja es, tal vez, superior a la que hubiese quedado de haberse podido escuchar. Herzog consigue así preservar la memoria del fallecido, respetar a sus familiares y amigos, no caer en el sensacionalismo más extremo y atroz y, sin embargo, continuar perfectamente con el relato sin que se pierda un ápice de claridad narrativa.

La ocultación de esa material permite a Herzog posicionarse como cineasta ético pero el espectador no se siente traicionado porque en ningún momento tiene la sospecha de que esté mintiéndole sino salvaguardándolo de algo que no tiene por qué ver (escuchar, en este caso), un hecho que guarda relación directa con la tercera razón, la responsabilidad frente a la audiencia.

Herzog piensa que estas imágenes pueden herir la sensibilidad del espectador y decide no mostrarlas porque en ningún momento le está ocultando información trascendental. Al contrario ocurre con algunos documentales que emplean la dramatización como reconstrucción supuestamente fiel de los hechos. El caso paradigmático lo encontramos en *The thin blue line* (1987) cuando su director Errol Morris decide acudir a distintos testigos para llegar a alguna conclusión sobre la resolución del caso criminal que actúa como motor de la película y opta por la dramatización del testimonio de varios de los sujetos.



**Grizzly Man (2005) de Werner Herzog**

Obviamente, estos testimonios no tenían por qué ser reales, solo versiones particulares de los hechos, pero el código establecido por el espectador frente a esas imágenes provoca confusión al querer tomar como buenas unas imágenes que, obviamente, no lo son al 100%. Nichols lo apunta perfectamente a partir del ejemplo de un vaso cayendo en una de esas dramatizaciones: “Nadie vio ningún vaso surcando el aire durante el asesinato que es el eje central del film, desde luego no a cámara lenta, ni había por supuesto nadie allí para filmar en aquel momento. Morris nunca muestra *la verdad* relativa al asesinato de un oficial de policía, lo que hace es dejar claro que cada testigo o participante cuenta una historia diferente y que no todas pueden ser ciertas. El batido que surca el aire se convierte en un significante de subjetividad en el terreno de la memoria”<sup>25</sup>.

A diferencia del *fake*, que sí se plantea como un ejercicio puramente ficticio, cuestiones como las que plantea Morris sirven para poner en entredicho el concepto de veracidad e indirectamente el de documental, al recrear esas escenas que no tenían por qué ser ciertas. Los *fakes* pueden ser confesos al

---

<sup>25</sup>NICHOLS, B (2007) *Cuestiones de ética y cine documental* en CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007) *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca (p. 40)

final de su metraje –*La verdadera historia del cine*, 1996, Peter Jackson– o no –*Zelig*, 1983, Woody Allen– pero juegan con una serie de parámetros suficientemente obvios como para que el espectador llegue a la conclusión de que las imágenes que está viendo no son reales y establezca una relación cercana a la que establecería con el cine de ficción. No obstante, cuando se juega con relatos falsos dentro de la no-ficción, el público más susceptible puede sentirse traicionado con lo que considera el espíritu del documental. Por otro lado, esta misma sensación se produce en el cine puramente de ficción. Partamos de la base de que cualquier ficción es una gran mentira pero, dentro de la realidad que plantea, lo que llamamos diégesis, también puede haber mentiras extradiegéticas que sirvan como engaño previo a un punto de giro en la historia. Me refiero a casos como el de *Pánico en la escena* (*Stage fright*, 1950) de Alfred Hitchcock, en la que, del mismo modo que ocurre con *The thin blue line*, se investiga un crimen. Un flashback muestra cómo ha ocurrido el asesinato pero, finalmente, se descubre que aquello no es más que un falso testimonio y el verdadero asesino no es quien creíamos. Lo mismo ocurre con el testimonio que el personaje de Kevin Spacey hace durante todo el metraje de *Sospechosos habituales* (*Usual Suspects*, 1995) de Brian Singer que da un vuelco al final del metraje para derivar en la sorpresa; o, más recientemente, en la *sitcom* televisiva *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I met your mother*, 2005) donde se aprovechan de la subjetividad del personaje que cuenta la historia para retratar pasajes del relato con una ligera variación respecto de la realidad diegética (por ejemplo, cuando oculta a sus hijos que fumaba marihuana y les dice que se juntaba con sus amigos para comer bocadillos y, en imágenes, aparecen entre risas dándole mordiscos a un bocadillo por turnos). En todos estos casos, el espectador puede sentirse traicionado pero no debe olvidar que estamos en el terreno de la ficción, donde no hay límites en cuanto a la narrativa y la veracidad. Pese todo esto, a menudo se olvida el poder que puede llegar a tener una película de ficción si los códigos éticos se manejan sin ningún criterio. El cineasta parece olvidar su poder frente al espectador –o tal vez es muy consciente de ello y se aprovecha de la situación– y relata historias donde el discurso ético está fuera de sí. Maquilladas de

películas de acción, muchas producciones de Michael Bay o Roland Emmerich, por poner solo dos ejemplos, contienen un discurso ético patriótico en el que mediante un camuflado héroe de acción parecen querer advertir del potencial estadounidense y de su responsabilidad como salvadores del mundo si ocurriese una catástrofe, de única esperanza del planeta en caso de peligro, convirtiéndose en un fiel reflejo de cierto ideal conservador norteamericano. Otro caso es cuando mediante el humor se supera la barrera de la ética e incluso de lo políticamente incorrecto y se cae, chabacanería mediante, en un discurso fascista, machista y ofensivo, como el caso de la saga *Torrente* de Santiago Segura. No obstante, el caso de Segura se puede comparar, salvando las distancias, con el de los espectáculos en directo de Ricky Gervais, en los que no deja títere con cabeza, metiéndose con las personas obesas o los niños enfermos de cáncer. En ambos casos los dos son conscientes de lo que hacen y llevan el humor al límite, superando barreras, siendo conscientes de su irreverencia pero convirtiendo este extremismo humorístico en su mejor baza. No solo juegan con los límites de la ética sino que saben perfectamente donde se encuentran y los superan con plena consciencia y asumiendo todas sus consecuencias.

Los tres puntos anteriores aparecen difuminados al unísono en películas citadas anteriormente, como por ejemplo, *Vals con Bashir* y otros documentales animados, donde la supuesta realidad representada a base de recreaciones dibujadas es, cuando menos, sospechosa. La diferencia está en que el film de Ari Folman es una película performativa y eso le da determinadas licencias que no pueden tener otro tipo de documentales. Un ejemplo en su misma línea pero con más dudas en cuanto a su contenido son los documentales televisivos sobre la vida de los dinosaurios o las recreaciones de hipotéticas catástrofes, como desastres nucleares o inundaciones globales. Mientras que en *Vals con Bashir* los datos que se dan son personales de su director, en los otros ejemplos, cada información está basada en hipótesis científicas que, obviamente, no se han podido demostrar. Son documentales que utilizan la ciencia como única fuente de información, creyendo a pies juntillas su fiabilidad

que, como ocurre en muchas de estas investigaciones, no se puede asegurar al 100%. Por eso, cuando se recrea la vida de dinosaurios mediante animación digital, todo se basa en unos supuestos vigentes en ese momento. Es probable que esa misma historia varíe de aquí unos años después de algún importante hallazgo. Entonces, aquellos documentales perderán su valor en favor de otros más contemporáneos que vuelvan a recrear la nueva versión de los hechos. Y así sucesivamente. Pero no son, de ningún modo, trabajos poco prestigiosos. Las investigaciones, a lo largo de la historia, han aparecido publicadas en medios de comunicación o libros y son esenciales para cualquier avance posterior. La posibilidad, hoy en día, de poderlos llevar también al campo del audiovisual mediante recreaciones no hace más que dar un paso adelante en el registro de las investigaciones y en el acercamiento de estas a un público mayoritario. No obstante, hay que tener en cuenta que no siempre detrás del concepto de documental científico de temas en pleno desarrollo (igual que tras el concepto de libro de divulgación, por ejemplo) debe esconderse una realidad al 100%, cosa que el espectador suele creer sin ningún tipo de dudas.

Hasta ahora, no hemos visto en ningún caso una traición directa al espectador. El documentalista se enfrenta siempre a estos trabajos con todas las cartas boca arriba y es la audiencia quien debe saber interpretar la jugada.

Sin embargo, sí hay casos de manipulación patente. El documental se ha utilizado tradicionalmente, junto a los medios de comunicación de masas, como una herramienta de propaganda e incluso de manipulación.

Durante la Segunda Guerra mundial, cineastas reputados como Frank Capra o John Ford, hicieron películas para defender o justificar la intervención estadounidense en el conflicto armado. No se trataba, como se ha dicho muchas veces, de ideologías extremadamente fascistas sino de una manera popular de llegar al pueblo por parte del gobierno. Dentro de estas piezas documentales, la organización de las imágenes grabadas o de archivo, los testimonios o la voz en off, conducían el relato siempre en camino de los

intereses de la nación. Eran piezas pagadas por el estado y, por tanto, mostraban una realidad en consonancia con la ideología que se quería transmitir al pueblo.

Lo mismo ocurría en el bloque soviético. Cineastas como Sergei M. Eisenstein o Vsevolod Pudovkin realizaron películas que, sin ser todas ellas documentales, daban una visión partidista del mundo, en consonancia con las ideologías comunistas de la URSS. Los gobiernos han sido siempre conscientes del poder de los medios de comunicación ante un pueblo susceptible de creer, de tomar como veraz toda información proveniente de ellos, siempre que vengan con forma de información, con un estilo expositivo. Este cine propagandístico tuvo esencial protagonismo en el período entre guerras, teniendo especial significación dentro del bloque nazi, cuando el ministro de comunicación Goebbels aprovechó el popular medio para escenificar el poderío del ejército alemán. La responsable de aquellas películas, Leni Riefensthal, fue acusada de colaborar con los nazis aunque, más tarde, absuelta por no encontrar ninguna relación clara con ellos. Sus películas, sobre todo *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), mostraban un ejército nazi potente de manera expositiva, veraz, ocultando una premeditada puesta en escena, una calculada planificación y una representación guionizada. El discurso, no obstante, seguía siendo documental y los códigos establecidos por el espectador que contempló aquellas imágenes eran para tomarlas como reales. Es cierto que el poder del ejército alemán era incontestable, pero el matemático punto de vista con el que se había representado aquel evento ayudaba a magnificar la realidad, a hacerla, posiblemente, más grande de lo que era.

Nichols compara el documental con mirar por la ventana, solo que esa “ventana documental” a la que se refiere no es la nuestra, sino la propuesta por el documentalista que hay detrás de la película: “El mundo tal y como lo vemos a través de una ventana documental está intensificado, acercado con auxilio de un telescopio, dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o

modificado de algún otro modo. Al igual que la ficción realista, el documental nos presenta una imagen del mundo como si fuera por vez primera; vemos las cosas de nuevo, bajo una nueva luz, con asociaciones que no habíamos entendido o en las que no habíamos reparado de forma consciente. Un documental de observación se puede esconder detrás de su efecto, dándonos la impresión de que este mundo modificado hubiera estado ahí siempre, esperando a que lo descubriéramos. Un documental expositivo también puede enmascarar o disminuir su propia actividad de determinación y modificación de modo que parezca evidente que el mundo está hecho a imagen de lo que propone la película. Esta aparente naturalidad de una imagen determinada del mundo puede ser una estratagema retórica, pero también es un aspecto vital del modo en que adoptamos puntos de vista sobre el mundo que pueden guiar acciones subsiguientes”<sup>26</sup>.

Nichols refuerza así el concepto de “*una representación del mundo*”, resumiendo el debate en torno al punto de vista con el sencillo concepto de mirar por una ventana. No todos vemos las mismas cosas al mirar por la misma ventana. El mundo no es visto por todos del mismo modo y una película documental, aunque esté anclada en el mundo real, sea con un estilo expositivo, observacional o cualquier otro, no es más que una invitación del documentalista hacia nosotros, para que a modo de espectadores miremos a través de su propia ventana, compartamos las mismas visiones que él, aunque luego puedan no gustarnos o estemos más o menos de acuerdo.

A fin de cuentas, la ficción tampoco se distingue tanto del documental en estos términos. Mientras la primera ofrece una historia inventada, independientemente que pueda estar basada en hechos reales o pudiese llegar a ocurrir, el segundo ofrece una visión subjetiva de una realidad. Es tremendamente complicado conseguir veracidad en unas imágenes que son planteadas de forma subjetiva por parte del documentalista y que son, a su vez, interpretadas del mismo modo por todos y cada uno de los espectadores de la

---

<sup>26</sup> NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (p. 156)

película. Pero en ocasiones se le pide un imposible al documentalismo. Se pretende que esa representación sea lo más veraz posible cuando todos y cada uno de nosotros tenemos una visión distinta de los acontecimientos, una opinión, una ideología, una moral y un código ético distinto al de los demás. Por tanto, la ventana documental a través de la que nos invita a mirar el cineasta va a estar inevitablemente cargada de subjetividad y depende de nosotros hasta qué punto la compartimos.

Teniendo en cuenta esto, los conceptos de ética, estilo y punto de vista van íntimamente ligados. Dentro de las posibilidades técnicas de la propia cámara, el documentalista elige una planificación de acuerdo con su ideal. La decisión de tomar un primer plano en un momento determinado o mantener una panorámica contemplativa en otro son cuestiones que van más allá de lo técnico y se sitúan en el terreno de lo emocional, del punto de vista de los acontecimientos en cuestión. No tiene el mismo significado encuadrar en primer plano una entrevista que dejarla en plano medio, por ejemplo. Y, directamente, se emparenta con el estilo marcado por un autor que es quien toma estas decisiones y que, a su vez, responde a unas cuestiones éticas.

Nichols va más allá con esta idea y cree que es especialmente significativa en el momento de captar con la cámara un momento tan delicado como la muerte: "Presenciar el acto de morir, que en la película de ficción sólo puede imitarse, ejerce una intensa presión ética y emotiva sobre el documentalista. Emergen subjetividades diferentes, surgen circunstancias diferentes, se establecen relaciones diferentes entre cámara y espectador"<sup>27</sup>. En su costumbre por clasificar, Nichols distingue hasta seis posibilidades de mirada documental partiendo de la filmación de la muerte, aunque son fácilmente extensibles a la filmación de cualquier otro acontecimiento que suponga un planteamiento ético o venga determinado por un punto de vista: la mirada accidental, la mirada impotente, la mirada en peligro, la mirada de intervención, la mirada compasiva y la mirada clínica o profesional.

---

<sup>27</sup> *Ibídem* (p. 122)

La mirada accidental la define como la tomada por una cámara que estaba allí por accidente: “Los indicios de ‘accidentalidad’ son los mismos indicios que significan contingencia y vulnerabilidad en el documental en general: encuadre caótico, enfoque borroso, escasa calidad de sonido –si es que hay sonido sincronizado–, el uso repentino de un zoom, movimientos espasmódicos de la cámara, incapacidad para predecir o seguir los sucesos más importantes y una distancia entre sujeto y cámara que puede ser excesivamente larga o corta según unos criterios estéticos o informativos”<sup>28</sup>.

El ejemplo más clásico es el del videoaficionado Abraham Zapruder que mientras filmaba la entrada del presidente John F. Kennedy en Dallas captó inesperadamente la muerte de este por un disparo. Su calidad no es lo más destacable puesto que la mayoría de veces están tomadas por gente que desconoce el lenguaje audiovisual en toda su magnitud y, además, han sido expuestos a un shock que no esperaban. La duración y el estilo dependerá de la decisión del documentalista (o documentador) en ese momento, de su curiosidad o su reacción ante el suceso inesperado. La televisión, sobre todo, se aprovecha de estas grabaciones para ilustrar algunas de las noticias inesperadas que ellos no han podido cubrir con inmediatez por su condición de accidentales. Estas imágenes, tomadas sin una premeditación, tienen interés no solo por su incuestionable valor como contenido, también en cuanto a la reacción natural del individuo que las filmó. Pueden cambiar significativamente su valor o alterar su código ético si se les saca de contexto o se les pone en una relación distinta a lo que intrínsecamente significan, prácticas habituales del cine de metraje encontrado. Tiene también, por otro lado, un especial significado dentro de la realización profesional en el concepto de *hallazgo documental*. Los documentalistas pueden encontrarse, de repente, de forma inesperada, con un suceso que no esperaban en medio del rodaje de la película que les obligue a variar el sendero trazado inicialmente para el desarrollo del film. De manera accidental el documental cobra un significado especial en un terreno en el que, al principio, no tenía interés o no se había

---

<sup>28</sup> *Ibíd*em (p. 122)

valorado la posibilidad de encaminarlo de ese modo. Es a partir de esa mirada accidental cuando la película toma otro rumbo, tal vez más interesante que la que el documentalista había planteado en un principio.

La mirada impotente viene marcada por la indefensión del autor/observador ante una escena en la que no puede intervenir, en la que se siente obligado a mantenerse al margen pero mediante la cámara da constantes signos de su intención por impedirlo, aunque sea imposible. Nichols la define así: “el metraje demuestra su incapacidad para afectar a una serie de sucesos que puede haberse dispuesto a registrar pero de los que no es cómplice. Los registros filmados de ejecuciones son un ejemplo. Este tipo de situación se imita en *El juego de la guerra*, de Peter Watkins, cuando el cámara/reportero presencia la quema indiscriminada de cadáveres en las calles de la ciudad para prevenir el contagio. La indefensión no solo atestigua la nula afiliación con la entidad de la muerte por parte del realizador (esta también es una característica de la mirada profesional; véase más adelante) sino también su impulso de suplicar, disuadir o de otro modo enfrentarse a dicha entidad, junto con la incapacidad para hacerlo. Los indicios de ‘indefensión’ pueden incluir el énfasis en el contexto espacial y la situación restringida de la cámara dentro del mismo, en particular si hay barreras físicas entre la cámara y el suceso. (En el caso de Watkins, un policía evita al cámara acercarse o interceder). Los repetidos planos con zoom que parecen atravesar esas barreras (de muros, ventanas, cordones policiales y similares) solo para volver a retroceder, fijan al realizador en una posición pasiva/activa desde la que puede ver y registrar pero no actuar ni intervenir”<sup>29</sup>.

De nuevo, se puede llevar la mirada impotente a terrenos alejados de la muerte. Es el caso del documental para televisión *The new americans* (2004) en el que su realizadora, Renee Tajima-Peña, observa a distintas familias de inmigrantes con sus problemas habituales en la sociedad estadounidense. En uno de los capítulos, una familia tenía el tiempo justo para llegar a la oficina gubernamental para tramitar los papeles del visado. La directora, consciente de

---

<sup>29</sup> *Ibíd*em (p. 123)

que no iban a llegar a tiempo, decidió llevarlos ella misma con su vehículo para que lo consiguieran. Transformó la realidad de la historia pero cumplió con su deber moral. En este caso, la mirada impotente se convirtió mediante intervención en mirada compasiva (véase más adelante) al superar esa barrera de indefensión: la cineasta tenía su vehículo a mano y su propia ética pudo a su condición de realizadora observacional. Si Renee Tajima-Peña no hubiese tenido su vehículo a punto o les acompañase en un transporte público con retraso que no dependiese de ellos, la mirada hubiese sido, otra vez, impotente. Se estaría dirigiendo con sus actores sociales camino a la inevitable tragedia de no conseguir el ansiado visado.

La siguiente de la lista, la mirada en peligro, hace referencia, como su propio nombre indica, a los momentos en los que el cámara o el equipo están corriendo un riesgo personal evidente. “La exposición al peligro se revela en los significantes de peligrosidad que pueden entrar en el encuadre: ramas, agujeros y zanjas, muros, coches, umbrales o alféizares que ofrecen escasa protección; y en el nexo indicativo que hay entre la evidencia de riesgos fatales que vemos y la propia cámara: vibraciones sincronizadas con explosiones, inestabilidad que se corresponde con una carrera para buscar refugio, movimientos repentinos que se emparejan con el sonido del fuego artillero enemigo. Está en juego la supervivencia y el registro de la cámara testigua el delicado equilibrio que hay entre conservar la vida del cámara y registrar los riesgos que corren otras personas cuya suerte está fuera del ámbito de la intervención fílmica”<sup>30</sup>

Tal vez el caso más claro de mirada en peligro se encuentre en *La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán, en el que un cámara es abatido a disparos mientras registraba imágenes de un tiroteo. En pantalla vemos al asesino, somos, en cierto modo, testigos de ese crimen y nos sentimos casi en el mismo peligro que transmite la mirada del documental. No obstante, no solo encontramos esto en conflictos bélicos. Es célebre el caso de Werner Herzog y

---

<sup>30</sup> *Ibíd*em (p. 124)

su equipo en el documental *La soufrière* (1977) en el que se arriesgaron quedándose a filmar un volcán en erupción mientras los poblados de alrededor eran desalojados y se cubrían de humaredas tóxicas.

En la mirada en peligro la ética pasa por mantener la intención documental sobre el peligro real. El registro de esas imágenes se coloca por encima de la propia vida en una acción casi heroica. Es, tal y como dice Nichols, “una ética del valor”<sup>31</sup>.

Por otro lado, la mirada de intervención está íntimamente ligada con el resto de miradas. A menudo se comporta como una mirada de paso, de nexos, entre una y otra mirada. En el ejemplo anterior relataba cómo una mirada puede convertirse en otra en el momento en que el realizador decide intervenir por cuestiones morales. Sin embargo, no siempre el documentalista puede intervenir del modo que intervino Renee Tajima-Peña para convertir en compasiva la mirada impotente y desenlazar la historia con un final feliz. En ocasiones la mirada intervencionista coloca al equipo de realización en el mismo lugar que a los personajes, estén estos en peligro o en una situación comprometida. La ética de esta mirada obliga, además, a registrar el intervencionismo del cineasta. “La cámara abandona la condición previa de la distancia, transformando el distanciamiento de una mirada en la implicación de una visión. La intervención suele realizarse en favor de alguien o algo que corre un peligro más inmediato que el propio cámara”<sup>32</sup>.

Es un acto de solidaridad, de compromiso frente a los sujetos en peligro. La mirada de intervención es la que transforma su mirada anterior en otra nueva. Tajima-Peña la usaba para ayudar a la familia de inmigrantes pero otras veces la mirada que originalmente era, por ejemplo, accidental, puede convertirse en peligrosa mediante paso por la intervencionista.

---

<sup>31</sup> *Ibidem* (p. 124)

<sup>32</sup> *Ibidem* (p. 125)

Esta mirada de intervención también tiene que ver desde el bando contrario. Puede situarse en el bando de los verdugos en lugar del de las víctimas. Puede ser testigo de atrocidades que pese poder impedir las o intentar que no ocurran, a diferencia de la impotente, se limita a registrar sin hacer nada más, convirtiéndose casi en un cómplice del crimen. Es el caso de las filmaciones documentales de los experimentos nazis con seres humanos en los campos de exterminio, por ejemplo.

La siguiente, la mirada compasiva, hace referencia a los momentos en los que el cineasta, el documentalista, empatiza con los sujetos. “La intervención puede considerarse como una forma de mirada humana que pertenece a situaciones en las que la intercesión puede tener algún efecto. Tanto la mirada de intervención como la compasiva quebrantan el proceso de grabación fijo y mecánico para hacer hincapié en el agente humano que está detrás de la cámara, pero la mirada compasiva se produce en aquellos casos en los que la muerte no se puede evitar por medio de la intervención”<sup>33</sup>. Suele tener relación con retratos de personas enfermas terminales o con graves incapacidades. En ocasiones se ha utilizado con un exceso desmesurado, pudiendo provocar en el espectador una sensación distinta a la que se quería crear. Un exceso de compasividad puede causar cierto rechazo aunque las imágenes sean irremediabilmente veraces. Tanto sujeto como espectador necesitan de un deber moral por parte del cineasta para que rompa la mirada compasiva a favor de relatos en pro de la vida o la superación. Es el caso del documental *Relámpago sobre agua (Lighting over wáter, 1980)* en la que Wim Wenders y Nicholas Ray comparten dirección en un retrato de los últimos días de vida del segundo, afectado por un cáncer terminal. Lejos de la (auto)compasión, el relato se tiñe de colores muy distintos y, sin abandonar al completo su concepción compasiva, no se excede sino que rompe el fácil edulcoramiento y se desvía de su camino hacia la inevitable tragedia. Algo similar ocurre con *Las alas de la vida (2006)* donde Antoni P. Canet cuenta la enfermedad terminal de uno de sus amigos sin querer caer en la tristeza, reflejando su digna lucha por

---

<sup>33</sup> Ibídem (p. 126)



*Las alas de la vida* (2006) de Antoni P. Canet

seguir viviendo y, tal y como ellos lo definen en la sinópsis del film, “si es posible, con una sonrisa”.

Son dos ejemplos de películas que, pese hablar de la muerte, se sitúan más cerca de la vida. Sin abandonar la mirada compasiva han roto con las posibilidades que esta les da, alejándose del relato funesto que, en ocasiones, puede incluso parecer impostado, tal y como ha aparecido en determinado cine de ficción vinculado a lo trágico, con un sentimentalismo a menudo artificial que aleja al espectador de la verdadera y amarga historia.

La última de las miradas que distingue Nichols es la clínica o profesional: “la mirada clínica opera de acuerdo con un código ético profesional que educa a sus seguidores en el arte del distanciamiento personal con respecto a aquellos con los que trabajan. El profesional busca aquello con lo que otros se encuentran por casualidad pero opta por no mostrar impotencia ni empatía.

Su objetivo no es la intervención ni una respuesta compasiva sino una respuesta disciplinada inoculando contra las manifestaciones de implicación personal”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibíd*em (p. 127)

Esta mirada se ciñe a unos códigos preestablecidos herederos del derecho a la libertad de prensa que la sitúan en posición de informadora objetiva sobre todas las cosas. Es la mirada en la que se basan las noticias, supuestamente alejada de la subjetividad, donde la única intención es la de retratar las cosas tal y como están ocurriendo, sin llegar a implicarse emocionalmente en un caso donde seguramente mandaría una mirada compasiva o intervenir en un momento en que podrían evitar algo. El alejamiento emocional y sentimental del profesional es la clave de la supuesta objetividad de la información, que está por encima de cualquier responsabilidad de intervención en caso de peligro.

Todas estas miradas y parámetros repasados tienen consecuencias directas en el relato documental, tanto o más que las modalidades que enumeraba siguiendo al propio Nichols. Mientras que aquellas posibilidades son casi fruto del discurrir natural del relato, el punto de vista va más ligado a la concepción global que el realizador tiene de esa idea. El concepto de modalidad podría ser al documental algo parecido a lo que significa el concepto de género para la ficción, mientras que la idea de punto de vista va atada a una idea particular, más personal, en ocasiones casi como una opinión o un juicio de valor que el cineasta dibuja con su cámara. La mirada son los ojos del cineasta puestos en nosotros para que miremos por la ventana que él mismo nos ha querido abrir.

**8**

**Caso de estudio: Jaixira**

## **8.1-No ficción y música: documentales musicales y otras variaciones**

Repasando los *cocktails* documentales que significan los documentales animados, los televisivos o los experimentales, dejaba una puerta abierta a una modalidad que considero de especial interés y que me dispongo a desarrollar a continuación: el documental musical o, mejor dicho, las relaciones entre el audiovisual de no-ficción y la música.

En la mayoría de estudios sobre documentalismo, sea contemporáneo o no, el documental musical aparece arrinconado, sin un espacio dedicado a su estudio o investigación y, sin embargo, es con toda probabilidad uno de los géneros o modalidades del documental que más se ha realizado a lo largo de la historia. Su alejada condición, a priori, de los temas sociales que tanto interesan a la práctica documental en general y a la del cine popular en particular, convierten el documental musical en un género que a menudo se relaciona con la televisión o la música en directo, con el publipreportaje o los retratos biográficos de una banda en cuestión. No obstante, el documental musical no ha estado exento de cierta experimentación desde sus orígenes, siendo, tal vez, uno de los formatos que más modalidades ha hibridado, consciente o inconscientemente, viéndose obligado a menudo a hablar de tiempos pasados desde el presente, rescatando viejas imágenes de archivo que todo el mundo daba por perdidas o evocando determinadas imágenes ausentes a partir de la música.

En primer lugar habría que aclarar que el documental musical es un género porque indudablemente encaja con el concepto de musical, aunque en este caso muy alejado de su concepto homónimo en la ficción. Toda producción de no-ficción bajo la etiqueta de documental-musical puede englobarse dentro de un mismo corpus de películas que guardarían una serie de características comunes del mismo modo que las guardan las películas de terror o los documentales políticos, por poner dos ejemplos.

Es, al mismo tiempo, un formato en sí mismo porque habitualmente no sigue las pautas marcadas por las modalidades del documentalismo sino que las hibrida o las pone a su disposición dependiendo de los intereses del cineasta en cada momento. Es por eso que un documental musical puede pasar del metraje encontrado al experimentalismo sin que haya un salto ilógico en su estructura.

En el documentalismo musical han trabajado autores de distinta índole. No se puede decir que sea una práctica en la que determinados autores se muevan con asiduidad sino más bien un género sobre el que se va y se vuelve desde distintas partes. Martin Scorsese, Clint Eastwood, Wim Wenders, Jim Jarmusch o incluso Jean-Luc Godard, entre otros tantos, son algunos de los nombres consolidados en la ficción que han trapicheado en los entresijos de la música. A menudo ha estado vinculado a la música rock, de ahí el célebre concepto de *rockumentary*, que sirve como etiqueta genérica para casi cualquier documental musical, independientemente de que los protagonistas sean una banda de rock o no lo sean. Ha sido relacionado tradicionalmente con la televisión y los programas de actuaciones musicales, donde además de interpretaciones en directo de la banda se les hacen entrevistas o repasos a su carrera. De ahí han surgido múltiples documentales de corte tradicional que poco o nada se diferencian de, por ejemplo, un documental biográfico histórico. Cuando se habla de bandas célebres y populares como los *Rolling Stones*, *The Beatles* o *The Ramones* los documentales casi no necesitan justificación. Las historias se venden solas, bien sea por el fenómeno fan o por la larga trayectoria que les permite, con más o menos interés, contar mil y una historias, verdaderas o no, en torno a su vida, obra y milagros.

En los últimos años la práctica se ha extendido hacia otros caminos. Aunque hay antecedentes claros de documentales musicales que fueron un paso más allá de las convenciones, como *Echoes: Pink Floyd live at Pompeii* (1972) de Adrian Maben, la experimentación a partir de la música en los últimos años se deja ver en trabajos como *Heima* (2007) de Dean DeBlois o la deriva del

concepto musical hacia otros géneros que significa *Anvil. El sueño de una banda de rock* (2008), demostrando que el género goza de buena salud y sufre una evolución de sus formas del mismo modo que lo hace el resto del cine que se mueve al margen de la industria.

No obstante, como decía antes, el documental musical, desde sus orígenes, nace con clara vocación experimental. Por un lado porque se ve obligado casi desde sus inicios a hibridar formatos. Mezcla el *found footage*, para rescatar viejas actuaciones en directo o videoclips de bandas ya disueltas; las entrevistas en primera persona, a modo de documental expositivo; el modo observacional al que se recurre para mostrar quiénes son esas personas fuera de la banda o, en caso de hablar de una banda acabada, dónde están ahora mismo; la música en directo, eje central de muchos trabajos; las pequeñas ficciones que suponen algunos acompañamientos audiovisuales para su música; etc.

Antes de entrar en asuntos más alambicados, conviene hacer un pequeño repaso de las situaciones en las que el cine o el audiovisual de no-ficción tienen una vital importancia en relación a la música.

Por un lado está el videoclip. Aunque se pueda pensar que es un formato independiente de la no-ficción y que, en todo caso, se acerca más a la ficción, no hay que olvidar que el videoclip es una práctica comercial, como un *spot*, en el que una determinada banda de música se vende a nivel de imagen ante su audiencia. Ya no basta simplemente con la música sino que también es necesario dar una imagen del grupo en cuestión. Aquí entran diversos factores. El primero y principal es que el video va en consonancia con el universo que la propia banda crea en escena o a partir de su música. Si es una banda gótica, el estilo de las imágenes del videoclip va a ser oscuro. Si por otro lado es una banda experimental, el video también va a jugar con unas formas más contemporáneas. Es por todo esto que el videoclip también es una pieza clave, en cierto modo, en cuanto a la no-ficción. Es más que probable que la imagen del grupo en cuestión tenga un valor documental añadido de aquí unos años,

cuando el estilo mute o termine por quedarse anticuado. Aunque en ocasiones se limite solo a eso, el videoclip no suelen ser simples ficciones sino que hibridan, involuntariamente, con la imagen del grupo en un momento y espacio determinados que, mientras actúan ante su público o espectadores anónimos, reflejan quiénes son y cómo son.

Es difícil datar el primer videoclip comercial para una banda de música. Muchos lo fechan, sin ninguna duda, en el *Thriller* de Michael Jackson, obviando más de sesenta años de tradición audiovisual en relación con la música. Si algo significó *Thriller* fue una revolución a nivel comercial. Las televisiones de videoclips o los programas que albergaban este tipo de formato crecieron exponencialmente y toda banda que sacaba un *single* nuevo necesitaba de un acompañamiento en video para llegar a más público. Sin embargo, retrocediendo poco a poco, la cadena especializada MTV ya emitía desde hacía años, habiendo conseguido éxitos rotundos, como el célebre *Video kill the radio star* de The Buggles que, precisamente, ya hablaba de cómo los videos musicales estaban acabando con la música en la radio.

En los sesenta y setenta, las bandas más célebres, como The Beatles, Queen o Pink Floyd, habían promocionado su imagen a través de videoclips, llegando incluso al caso extremo de estos últimos, que acompañaban sus conciertos con proyecciones de imágenes que tenían mucho que ver con el concepto de videoclip.

Pero no es todo. Ya en los años veinte se instaura la idea de fusionar la música con la imagen gracias a Oscar Fischinger, que creaba piezas visuales a partir de música preexistente y asentó las bases de lo que posteriormente haría Walt Disney con *Fantasía* (*Fantasia*, 1940) de Ben Sharpsteen que en cierto modo significó el primer gran videoclip de la historia.

Aunque suelen introducir ficciones son, tal y como decía antes, un formato indudablemente híbrido, puesto que la banda de música protagonista de la canción suele tener una parte importante del metraje del video para mostrarse

a modo de presentación, con una puesta en escena. Tampoco hay que olvidar que mientras algunos videoclips usan todo su metraje para contar una historia a modo de cortometraje, otros obvian la parte ficcional de la historia y se centran casi en exclusividad a vender la imagen del grupo, acercándose al concepto de música en directo (hay casos de videoclips de canciones en directo), hecho que los acerca a la grabación de conciertos, otra de las modalidades satélite del documental musical.

En los últimos años es habitual que los centros comerciales o las tiendas especializadas tengan una sección dedicada al audiovisual musical siendo, mayoritariamente, grabaciones registradas en conciertos en directo de la banda o músico en cuestión. La grabación audiovisual de conciertos ha acompañado tradicionalmente a las bandas desde siempre pero cobra especial fuerza a partir de los años setenta. Es bastante complicado encontrar videos de célebres formaciones de los sesenta, como The Beatles, pero ya no lo es tanto de grupos setenteros como Led Zeppelin.

El concepto de grabación en directo, no obstante, ha mutado desde las primeras grabaciones hasta ahora. Muchos de los videos que se encuentran de grupos clásicos son grabaciones que en su origen fueron retransmisiones televisivas, actuaciones en directo de las bandas en populares programas de televisión de la época. Con el tiempo, los espacios para actuaciones en televisión se han visto reducidos a mínimos y casi ninguna se hace en directo, sino en *playbacks* a partir de la versión del disco, a menudo sonando incluso más instrumentos de los que hay en imagen y cortándolas a merced de la distribución de la escaleta del susodicho programa. La plataforma de lanzamiento musical que hasta hace unos años significaba la televisión, ahora se ha visto denigrada a favor de otro tipo de espectáculos. La música y la cultura en general tienen cada vez menos protagonismo en las parrillas televisivas. Es por esto que en los últimos años parece haber una explosión de los conciertos en formato video.

Las bandas de música, por lo general, son conscientes de que las versiones en disco de sus temas se ciñen a una serie de parámetros establecidos por la industria y, tradicionalmente, por la radio, que ha sido durante muchos años su principal medio de difusión. En cambio, esas mismas bandas, en concierto, pueden experimentar, alargar, acortar o dar rienda suelta a su creatividad y habilidades con los instrumentos, creando versiones de sus canciones muy distintas a las que se han visto obligadas a registrar en estudio, con el plus que significa tocar con público. Muchos de estos músicos también van acompañados en sus conciertos de estrellas invitadas o músicos supletorios que no tenían en sus registros de estudio.

Por eso, en ocasiones, se tiende a hacer una grabación del mismo álbum en directo. Una vez el grupo en cuestión ha hecho madurar sus temas en las actuaciones en directo, aprovecha para grabar una versión nueva de las canciones, en directo, con todo lo que eso conlleva. De un tiempo a esta parte, por razones comerciales, en lugar de vender otra vez las mismas canciones, que para la discográfica podía suponer un problema de cara a las ventas a su público objetivo, se opta por hacer una grabación audiovisual en la que además de registrarse el audio a la misma calidad que se haría para disco, se registra el video para ser lanzado en formato audiovisual como complemento al álbum original.

Estas grabaciones en directo podrían ser consideradas, en cierto modo, documentales musicales o, a modo de subgénero, documentales de conciertos. No obstante, además del valor añadido que ya tienen de por sí estos registros audiovisuales, el tratamiento que se les dé desde dirección o realización puede variar considerablemente la sensación final del espectador, que pasará de ver una simple grabación a una película concierto.

Para ejemplificar esto es necesario retroceder en el tiempo, concretamente hasta 1972, cuando Adrian Maben decidió grabar en directo a Pink Floyd en el momento álgido de su carrera para su película *Echoes: Pink Floyd live at Pompeii*.



***Echoes: Pink Floyd live at Pompeii (1972) de Adrian Maben***

El caso no es prototípico por varias razones. La primera de ellas es que no fue la banda o las exigencias de su productora quienes solicitaron la grabación en directo, sino el propio director, que con una mezcla de pasión por su música y un afán de experimentación, se le ocurrió filmar a la banda tocando en las ruinas italianas de Pompeya.

Las características de esta grabación en directo, sin embargo, son anodinas. A diferencia de lo que se ha venido haciendo a lo largo de la historia, Maben colocó a la banda en las ruinas sin ninguna puesta en escena y sin público. Su música servía para poner banda sonora a un espacio marcado históricamente por la tragedia. En la película, la música de Pink Floyd, a modo de ficción o grabación experimental, parece resonar por el anfiteatro en el que están situados pero también lo hace por los recovecos de toda la ciudad, que su realizador coloca a modo de insertos sobre las imágenes del grupo. Las imágenes se alternan con el desolador paisaje de Pompeya; del Vesubio,

culpable de la tragedia; de los alrededores, marcados por una fuerte actividad volcánica y con imágenes reales de desastres naturales, principalmente volcanes. El concierto toma una doble vía: por un lado está la música en directo y por otro, la relación de esa música con los ‘ecos’ del lugar, que es tal y como se titula el documental y una de las canciones de la banda.

Maben va más allá y todavía abre una tercera vía en su película: la parte puramente documental. Si el registro en directo suponía ya de por sí un valor documental situado en el subgénero de conciertos (pese ser un concierto poco típico, sin público), guarda metraje de su película para insertar pasajes, entre canción y canción, que llevan al público hasta los estudios Abbey Road de Londres, donde Pink Floyd estaban grabando uno de sus álbumes más célebres, *The dark side of the moon*. Lejos de ser un *making off* clásico del álbum (el *making off* en sí también existe en video, rodado de forma independiente por otro realizador), Maben opta por mezclar los momentos de creación musical pura y dura con los descansos de los músicos en la cantina de los estudios. Así, los muestra de forma informal, dándonos a conocer su faceta más íntima y sus relaciones entre sí de un modo observacional, incluyendo en algún momento entrevistas que están más cerca de la relación informal entre amigos (en este caso, la relación del director con los músicos) que no de una entrevista rigurosa sobre la banda y su momento de gloria.

*Echoes...* se cierra del mismo modo que se abre, con un mismo tema que sirve de nexo y habiendo recorrido territorios en la ficción, en el documental, en la música en directo e incluso en la experimentación.

Similar a este ejemplo es el de *The song remains the same* (1976) de Peter Clifton y Joe Massot en torno a la banda *Led Zeppelin*. Alejado del estilo del film de Maben, este se presenta, a priori, como un concierto prototípico de no ser por sus interludios de ficción.

El film arranca con una secuencia violenta y bizarra a modo de cine negro con licencias. Hay gánsteres de espíritu vengativo, una especie de hombre lobo e

incluso sangre de colores. Son casi quince minutos de ficción en los que, al principio, si no fuese porque reconocemos a los músicos como actores, su narrativa clásica nos llevaría a pensar que la copia de la película que estamos viendo está equivocada. Casi a los diez minutos de película, cambia la textura y con un fundido a negro pasa a un aeropuerto en el que los músicos de Led Zeppelin bajan de un avión. Ahora sí son imágenes aparentemente documentales pero siguen siendo imágenes ficticias que recrean la llegada de la banda a la ciudad de New York el día del concierto, con la prensa esperándoles y unos vehículos oficiales que los llevarán hasta el lugar de la actuación. Se alternan imágenes de su trayecto en coche, escoltados por la policía, con otras del espacio donde van a tocar con el público esperando. Al final, en uno de esos cambios, la banda aparece en escena, el público grita y comienza la música. El realizador da una continuidad a todo el relato, queriendo emparentar de alguna manera la ficción anterior con el concierto posterior, como si los Led Zeppelin fuesen en realidad tal y como los ha presentado antes de bajar del avión. A partir de aquí, vemos un concierto más o menos típico de no ser por los interludios reiterados en la misma ficción que antes –o tal vez sea otra distinta–, cargados de un aura misteriosa, dotados de



***The song remains the same (1976) de Peter Clifton y Joe Massot***

cierto experimentalismo y aire psicodélico, que funcionan de forma parecida a los insertos de las imágenes de Pompeya y de tragedias naturales en el documental sobre Pink Floyd. Es un efecto contrario al de una banda sonora: si ésta se encarga de poner música a unas imágenes, aquí son las imágenes las que ilustran una música. También, en algún momento, hay alguna interrupción para introducir secuencias documentales –o tal vez no, el planteamiento nos impide saber qué imágenes se deben poner en duda– de la banda en los camerinos. Al final, la banda termina el concierto, abandona el recinto y la ciudad, de nuevo en avión, con un destino que, probablemente, sea de nuevo el de los gánsteres, hombres lobos y filosofía hippie.

Es evidente que Peter Clifton y Joe Massot quisieron llevar más allá el concepto de grabación audiovisual de música en directo. Quisieron trasladar el concierto al terreno de la ficción convirtiendo a Led Zeppelin en los personajes de un universo ficticio. Desde el momento en que son presentados como habitantes de ese particular mundo donde las cosas parecen funcionar como en una película fantástica, todo lo que viene a continuación, hilado con determinada minuciosidad, aparece como una parte más de esa ficción aunque, obviamente, ni el concierto ni los músicos tienen nada que ver con lo que se representa.

Está en la línea de los grupos que crean un personaje cada vez que suben a escena, como David Bowie cuando se hacía llamar Ziggy Stardust y decía ser un extraterrestre procedente de Marte o, sobre todo a partir de los ochenta, macabras figuras como Iggy Pop o, más recientemente, Marilyn Manson, que en la música se transmutan en su alter ego oscuro y provocador. La diferencia entre lo que ocurre en la película y los personajes que acabo de nombrar es que mientras los directores del film llevaban a unos ficcionalizados Led Zeppelin hasta el universo de una película, los otros utilizan el mismo concepto para la vida pública, lo que nos lleva a pensar que a veces no es tan fácil distinguir, también en la vida, la realidad de su representación, tal y como hicieron en su día, igualmente, personajes como Salvador Dalí.

Volviendo a *The song remains the same*, su planteamiento es de ficción, aunque indudablemente el registro del concierto es real, cien por cien documental. Tanto el de Pink Floyd como éste son híbridos a partir de la música, realizados en los años setenta, cuando el concepto de fronteras entre el documental y la ficción no estaba tan en boga como en los últimos años.

Siguiendo con los modelos de documental de conciertos, uno de los casos más recientes y aplaudidos es el de Martin Scorsese y la filmación de una representación también en New York de los míticos Rolling Stones. Se trata de *Shine a light (2008)*, un concierto filmado con excelente gusto y planificación, cada plano responde a una necesidad narrativa, está filmado como si fuese una ficción, aunque lo que se está mostrando es un concierto real de rock. Lo que convierte en particular el trabajo de Scorsese, al margen del plus de calidad técnica y de estilo, es que además de ser un concierto es un making off del mismo concierto. En *Shine a light* no solo se representa una actuación en vivo sino que se dejan ver los entresijos de la banda y de la filmación. Scorsese convierte en película algo que en principio podría haber sido, simplemente, *merchandising* del propio grupo. Y además se llega a estrenar con éxito en salas de cine.

A diferencia de los dos casos anteriores, este film no hibrida fuera de los márgenes de la música en directo y la imagen documental, pero significa un paso más allá de la mayoría de filmaciones de conciertos en directo, que se limitan a la puesta en escena musical y una planificación casi estandarizada.

Como decía antes, casi todos los grupos o músicos tienen su grabación en directo editada en video pero no todos los films se arriesgan a llevar a cabo esta experimentación que, curiosamente, parece más bien una cosa del pasado que no una modalidad contemporánea, aunque sus formas híbridas sean algo que esté últimamente en boga.

Tal vez uno de los casos más célebres de documental musical que a menudo se desvincula de su espíritu original como documental de conciertos es el de *Woodstock (1970)* de Michael Wadleigh, seguramente porque retrata el célebre

festival desde varios puntos de vista. Por una parte está la puramente musical, con representaciones en directo durante los tres días de festival; en segundo lugar, está su propia condición de making off, al igual que en *Shine a light*, refleja los entresijos del propio evento; y en tercer y último lugar, tiene su valor como acontecimiento histórico no solo en lo referente a lo musical sino en lo que significó para la historia en general. A partir de la música y las imágenes de los músicos y los asistentes, *Woodstock* se sitúa como un documental generacional testigo de las protestas del movimiento hippie en contra de la guerra de Vietnam y que profesaba la paz y el amor.

Pero no todo documental musical pasa necesariamente por la representación en directo de la música de la banda. Si *Woodstock* significaba algo más que una simple filmación del concierto, otros documentales han ido más allá en sus contenidos. He nombrado ya antes el caso de *Anvil*, donde Sacha Gervasi parte de una jugosa premisa: Anvil es una banda de metal ochentera que nació al mismo tiempo que otras bandas célebres sin llegar nunca al éxito que éstas obtuvieron. Lejos de estar olvidados, muchos músicos actuales les consideran un referente a la hora de tocar. Sin embargo, Anvil no da conciertos multitudinarios, sus músicos tienen otros trabajos para poder subsistir y, aunque traten de hacer de la música su vida, llevan treinta años intentando ser estrellas del rock sin conseguirlo. Con este material Gervasi hace un retrato de la banda que va más allá de la biografía o el seguimiento de una gira. Acompaña a los músicos de Anvil en su día a día, en su faceta más desconocida, refleja su lucha por grabar un nuevo disco y les sigue durante una pequeña y desastrosa gira que parece una parodia de la parodia que ya era *This is Spinal Tap!* (1984), *fake* dirigido por Rob Reiner. Lo que consigue Gervasi es relatar la historia de unos perdedores de una forma trágica, en términos clásicos, consiguiendo provocar sensaciones y emociones que no se podrían haber conseguido con ninguna ficción guionizada. El patetismo de Anvil no tiene límite y aunque los músicos que vemos en pantalla pretenden ser tan duros como su música, no pueden esconder durante todo el metraje su parte más humana, más sentimental y sensible. Su líder, “Lips” Kudlow, es un



**Anvil. El sueño de una banda de rock (Anvil! The story of Anvil, 2008) de Sacha Gervasi**

niño metido en el cuerpo de un cincuentón que todavía tiene un sueño por cumplir. Gracias a su carisma y a la picardía del director consiguen convertir lo que podría haber sido un simple retrato, en un documental social que refleja la afectación que la crisis está haciendo en el panorama musical y lo injusto que llega a ser un mundo en el que el éxito va ligado a la popularidad.

Aun con todo, en los últimos años han sido muchos los documentales musicales prototípicos. En el año 2005, de nuevo Scorsese firmaba uno de los trabajos más populares de lo que llevamos de siglo: *No direction home*, documental en torno al auge de la carrera del cantautor folk estadounidense Bob Dylan. Su estilo expositivo lo convierte en un documental histórico, una biografía de los primeros años de éxito del músico a partir de material de archivo y esporádicas intervenciones a modo de entrevista del propio protagonista y gente de su entorno. Es un tipo de documental que también se puede encontrar en *When you're strange* (2009) de Tom DiCillo, a partir de *The Doors*, usando los mismos recursos que Scorsese para hacer un retrato de la mítica banda y de su carismático y malogrado líder, Jim Morrison.

No obstante, estos dos casos son ejemplos de una factura impoluta pero de un espíritu clásico que los emparenta más con el reportaje de formato televisivo que con la contemporaneidad del documental. Pese su estreno en cine, éstos y otros trabajos tienen más que ver con biografías como la de Roy Orbison en *In dreams: the Roy Orbison story* (1999), la serie *Las siete edades del rock* (*Seven ages of rock*, 2007) o los distintos *making off* de discos como *The dark side of the moon* de Pink Floyd, *A night at the opera* de Queen o *Who's next* de The Who, todos ellos pensados para ser emitidos por televisión.

En la misma línea se encuentra el grueso de trabajos aparecidos en los últimos diez años: *Joe Strummer. Vida y muerte de un cantante* (*Joe Strummer. The future is unwritten*, 2007) biografía del líder de The Clash; *The end of the century* (2003), que narra las rencillas y la disolución de The Ramones; *Some kind of monster* (2004), que muestra los entresijos de Metallica; *I'm your man* (2005), concierto homenaje a Leonard Cohen con apariciones y entrevistas de múltiples estrellas invitadas; *Joy Division* (2007), biografía de la banda con el mismo nombre; así como toda la serie bajo el título *Martin Scorsese presents the blues* en la que participaron distintos realizadores con solera para contar distintas historias en torno a la música blues con cierto aire didáctico.

En medio de este panorama que a priori puede parecer menos abierto a la experimentación que antaño, también hay formas documentales distintas, más cercanas al concepto de contemporaneidad cinematográfica en el que se mueve este trabajo.

Si en el primer capítulo hablábamos de Olivier Assayas como cineasta contemporáneo, habría que tener en cuenta ahora su incursión dentro del documentalismo musical con su trabajo *Noise* (2005), una especie de *rockumentary* con aire experimental derivado de su labor como programador en el festival musical Art Rock de Saint Brieuc. En él participa un ecléctico reparto que incluye desde músicos rock a interpretaciones de *free jazz* pasando por la música electrónica, que van configurando a su vez el estilo de las imágenes de Assayas, que pasan del plano fijo frontal a los abruptos movimientos de

cámara. No es solo la filmación de interpretaciones musicales sino un producto recubierto de un aire poético que parece improvisar al mismo tiempo que lo hacen los músicos.

Mención especial merece también el trabajo de Jeff Feuerzeig en su documental *The devil and Daniel Johnston* (2005) en el que partiendo de la figura del cantautor, plantea un viaje hacia la locura, explorando los caminos de la esquizofrenia del propio artista que le hacían tener encuentros con el mismísimo diablo. A partir de grabaciones personales del propio Johnston, Feuerzeig teje un retrato sobre los efectos que la paranoia y el tormento personal tienen sobre la creación musical.

Pero si un caso ha sido especialmente interesante en lo que se refiere a experimentación dentro del mismo género, sin llevar el relato hacia el terreno de lo social y devolviendo el documental musical al espíritu de los setenta, es el caso de *Heima* (2007) alrededor a la banda islandesa Sigur Ros. El documental arranca cuando la banda regresa de una exitosa gira internacional y comienzan una gira por su Islandia natal en una serie de conciertos al aire libre y sin anunciar. DeBlois opta por no hacer un retrato feísta típico del *rockumentary* y planifica cada plano milimétricamente para conseguir encuadres de una belleza absoluta que casan perfectamente con el estilo de la música de Sigur Ros.

Así, además de las clásicas entrevistas o las imágenes minuciosas de representaciones en directo, DeBlois hace resonar la música por los inhóspitos paisajes islandeses del mismo modo que Maben hacía resonar la de Pink Floyd por la tragedia de Pompeya. Los momentos musicales se suelen “poner en imágenes” de modo que conforman atípicos videoclips que están más cerca del experimentalismo o de una intención evocadora que del propio concepto de video musical. Las imágenes funcionan como fragmentos de no-ficción, no obstante podrían ser entendidos como una suerte de ficción ilustrativa que dota de un sentido a la música, aunque se encuentre lejos de la narrativa clásica.



***Heima* (2007) de Dean DeBlois**

El documental musical demuestra con todo esto que puede estar a la vanguardia en cuanto a formas discursivas, alejándose de la idea generalizada sobre el prototípico reportaje televisivo. El hecho de que parezca haber involucionado en sus formas y experimentaciones desde los setenta hasta ahora no es por razones cinematográficas sino musicales. Las bandas de música contemporáneas practican mayoritariamente estilos convencionales que impiden la realización de audiovisuales que vayan más allá en cuanto a su estilo visual. Si la música es convencional es más difícil ser contemporáneo formalmente en los discursos narrativos. No obstante, siempre hay excepciones, tal y como he ejemplificado, pero el documental musical evidencia una crisis de creatividad en la industria musical que coloca a bandas con más de cuarenta años de historia un paso por encima de la mayoría de bandas actuales en cuanto a modernidad se refiere.

El *boom* de las grabaciones musicales y el reportaje sobre grupos célebres que, en ocasiones, acompaña a los conciertos en los extras del DVD, han afectado gravemente al libre desarrollo de ideas músico-visuales distintas, que se deben ir a buscar a bandas alternativas, como el caso de Sigur Ros, u otras directamente desconocidas para el gran público, como los que registra Assayas

en *Noise*. El hecho de que estas formas ya no se puedan usar en bandas mayoritarias (como en su día sí lo eran Pink Floyd o Led Zeppelin) convierte al documental musical en una especie en peligro de extinción o, mejor dicho, de estancamiento formal. Las bandas que permiten la contemporaneidad en sus planteamientos formales son desconocidas y, por tanto, resultan difícil de vender para el gran público, que no consumirá un producto que, además de ser vanguardista en cuanto a formas, no es popular en cuanto a contenido.

## 8.2- El caso de Jaixira

Todo el repaso anterior en cuanto a las formas documentales contemporáneas y el especial hincapié en el género musical del documental, tienen una especial significación para la plasmación del caso de estudio. Antes de entrar en materia, presento el material de partida.

*Jaixira* es una banda de jazz afincada en Valencia compuesta por tres miembros: Vicent Colonques (piano), Paco Bernal (percusión) y Darío Díaz (bajo). Su música es difícil de catalogar, pero ellos dicen moverse entre los nuevos sonidos del jazz en Europa, sobre todo el proveniente de los países nórdicos, donde se está jugando con unas nuevas formas alejadas de las canónicas fórmulas que llegan desde Estados Unidos.

Su música, en cualquier caso, suena libre, distinta, rompedora y hay quien no duda en calificarlos como un estilo en sí, sin precedentes: el *jaixi*. Sin duda, tienen personalidad y la capacidad de transportarnos a través de sus melodías a lugares que van más allá de la propia música. Su influencia se puede encontrar en el malogrado pianista sueco Esbjorn Svensson pero también en la música más mediterránea. Sus melodías, aunque puedan sonar superficialmente lejanas en cuanto a cultura contienen dentro de sí unas raíces que nos transmiten tradición y cercanía. En cierto modo, esta rara fusión se debe a la percusión de Paco Bernal, gran conocedor de los instrumentos de la cuenca mediterránea, que sabe casar a la perfección un cajón flamenco con un instrumento extraño y típicamente africano como la sansula. Los ritmos del bajo se mueven también entre los estilos contemporáneos y clásicos del jazz, conformando largos riffs que sirven para engrandecer la improvisación al piano o los interludios de percusión. No obstante, también cobra especial importancia con algunos solos y momentos de cambio radicales. Finalmente, el piano más clásico combinado con el sonido más rompedor del sintetizador, se convierten en los instrumentos principales de Jaixira, en la voz cantante de unas melodías que en directo cobran una dimensión especial que varía dependiendo del

espacio y del público del momento. Es, Jaixira, una banda que se metamorfosea, que muta en función de las condiciones que la rodean.

Pese a todo, se mueven en un terreno minoritario. Hoy día no es fácil encontrar un lugar en el que escuchar jazz en directo, ni siquiera un momento en el que poder disfrutarlo en medio del caos de la rutina diaria. La cultura de masas prefiere formas de música más sencillas, más comerciales y, en definitiva, más efímeras. El jazz y, por supuesto, todas sus variantes e hibridaciones se reducen a un centenar de nombres populares y a miles de pequeñas bandas que luchan día a día por ser escuchados sin darse cuenta que, quizás, el éxito no viene de la mano de la fama ni la popularidad sino que se encuentra en otra parte. Tener personalidad, hacerse notar, poder hacer lo que les gusta y mantenerse vivos dentro del complicadísimo panorama musical alternativo no es una tarea nada fácil y miles de bandas, como *Jaixira*, pelean por conseguirlo, a veces con éxito y otras tantas, sin él. Conseguir un concierto pagado, ser tratados como profesionales, alternar su pasión por la música con sus obligaciones diarias, poder sacar adelante proyectos, discos, etc. conforman el día a día de estas pequeñas bandas que la gran mayoría desconoce y que, no obstante, son el verdadero grueso de la música.

Dentro de la guerrilla musical urbana *Jaixira* tiene, además, la peculiaridad de hacer una música especialmente visual. La magia de sus melodías de piano, la finura de los acompañamientos de la percusión y el bajo, así como los *samplers* electrónicos y las colaboraciones con músicos de distinta procedencia, hacen resonar su música y nos transportan más allá del reproductor de CD o la sala de música en la que suenan en directo. *Jaixira* suena a naturaleza pero también a urbe, suena a frío y a clima mediterráneo, suena a contradicciones que, pese todo, casan a la perfección. Su música puede ser una banda sonora de nuestro tiempo –una de tantas–, del día a día. Puede dar una lectura alternativa a espacios de distinta naturaleza, a temas vistos siempre desde otra óptica. Puede acompañar infinitas imágenes

captadas del mundo real junto con otras tantas que surgen de la destilación de sus canciones, de su propio imaginario.

Hace unos cuatro años, me crucé por casualidad con una banda de folk castellanense llamada Brankal con quienes tuve la posibilidad de realizar un documental musical. La música de la banda, que fusionaba el folk con el jazz, el flamenco o el rock, me permitió realizar, a modo de reportaje más que de documental, una narración que no era un simple retrato de la banda sino una historia a partir de la banda. Conviene distinguir la preposición porque tiene especial importancia. No se trataba de una especie de publlirreportaje para conseguir adeptos al grupo sino de lanzar una serie de cuestiones en torno a la música, sobre sus múltiples problemáticas y, por extensión, terminar hablando de la vida en general. Pero, obviamente, esa era la versión de los hechos de Brankal y de nadie más. Las mismas preguntas o la misma estructura narrativa aplicada a otra banda de música hubiesen significado un documental radicalmente distinto.

Al moverme en el territorio del cortometraje, la duración se vio reducida a los veinte minutos escasos y eso me obligó a dejar, a mi pesar, su música en segundo plano, sonando siempre como un fondo, pero sin poderla transmitir a partir de los propios músicos durante no más de dos minutos.

En aquel momento me di cuenta que un documental musical es más interesante cuanto menos hablas de la banda, es decir, no se trata de contar los éxitos y fracasos de un grupo –todavía menos si es desconocido para el público en general, como era el caso– sino de hablar de su visión de las cosas porque, al fin y al cabo, al hablar de temas musicales generales siempre se tiende a la particularización y a hablar de su propia historia. Pero el sentido es muy distinto de hacerlo así a hablar directamente de ellos. Con todo, para que el nombre de musical tenga especial sentido, la música debe ser protagonista durante todo el metraje.

Con el material que pude registrar de los músicos, se quedó abierta la posibilidad de regresar a la misma banda de aquí a unos años, volver a

seguirles durante un tiempo y en un formato de mayor duración darles la oportunidad de interpretar sus temas en directo, dotar de un mayor protagonismo a su música y reaprovechar el material que se quedó en la sala de montaje.

Influido por algunos de los ejemplos que he citado anteriormente, como el *Echoes...* de Pink Floyd o el *Heima* de Sigur Ros, comencé a plantearme la posibilidad de poder realizar un documental musical en esa línea, encontrando una banda cuya música, más experimental, más allá del folk fusionado de Brankal, permitiese este tipo de desviaciones y variaciones del propio documentalismo. Fue entonces cuando, por casualidad, cayó en mis manos el recién editado CD de Jaixira, una banda con años de directo y cuyo álbum cumplía todas las condiciones para sacar adelante el proyecto que tenía en mente.

El mayor reto al enfrentarse a una propuesta así es el de hacer olvidar, durante la duración del documental, que Jaixira no es una banda popular. Quiero decir que la suerte o el privilegio que tienen los documentales musicales citados hasta ahora es que se basan o parten de bandas conocidas. Aunque huyan del chascarrillo, como suele ocurrir en los documentales musicales más convencionales, sus cimientos se asientan en una música que no necesita presentación y, al margen del potencial público cinéfilo, tienen ya asegurado un público fan de la propia banda. En este caso, la banda a retratar no solo no es popular sino que además practica una música minoritaria y se mueve en territorios, hasta ahora, reducidos.

Teniendo en cuenta todos los ejemplos de documentalismo contemporáneo, queda demostrado no obstante que cualquier tema, por muy localizado que esté o por poco atractivo que pueda parecer en un primer momento, se puede retratar con interés si se acierta o se sabe transmitir el punto de vista. En el caso de un documental musical hay que tratar de borrar el concepto de retrato de una estrella para mostrar, tal y como se encarga el documental

habitualmente, escenas de la cotidianeidad. No deja de ser una parte más del documentalismo social y más todavía cuando lo que se cuenta es la vida y problemas de una pequeña banda que se mueve con mucha menos facilidad que cualquier gran grupo o artista célebre. Así, el proyecto se divide en tres partes claramente diferenciadas, aunque montadas de manera alterna en un solo bloque, sin distinciones.

La primera es la puramente documental, con un estilo que mezcla las formas expositivas y las contemplativas. La idea original era la de seguir a la banda en el proceso de creación de su nuevo disco, esto es, todo los pasos previos, tanto individualmente en sus respectivas casas como en grupo durante los ensayos. De este modo podría reflejar cuáles son las dificultades creativas que tiene un músico para sacar adelante un disco cuando esta no es su única banda ni su única responsabilidad a lo largo del día. Evidentemente, a esto hay que sumarle unas limitaciones económicas obvias. El resultado final de esta parte podría ser la ansiada grabación del disco, habiendo observado la evolución de las distintas canciones desde que eran solo un embrión o una línea melódica sobre papel o en la cabeza de alguno de ellos hasta terminar siendo una canción propiamente dicha, con sus distintas partes y correspondientes arreglos. Para conseguir esto, recurriría a las entrevistas individuales, separadas en el tiempo, es decir, diversas entrevistas realizadas a lo largo de todo el período de creación y grabación para ver cómo evoluciona el trabajo y también sus puntos de vista sobre él. Por otro lado, utilizaría la observación, la cámara como ojo en distintos ensayos, momentos de creación particulares, en su día a día, en sus conciertos, en la grabación del hipotético disco, etc.

Con el paso del tiempo y ya comenzada esta fase de grabación, ocurrió el primero de los contratiempos. Ante las dificultades económicas globales, la banda se vio obligada a rechazar la posibilidad de grabar el disco en las condiciones que se habían propuesto, para optar por la grabación de cuatro nuevos temas que se destinarían a la difusión gratuita por redes sociales y

portales musicales de internet. Con este pequeño cambio, el documental seguía la misma estructura planteada en origen, no afectaba para nada a la concepción preestablecida del trabajo porque, a efectos prácticos, se trataba igualmente de una grabación y un proceso creativo, con el interesante cambio derivado de la latente crisis global.

El segundo de los imprevistos vino cuando se vieron con problemas para poder registrar esos cuatro temas. Los grupos pequeños que practican música poco convencional están teniendo serias dificultades para poderse mantener en los últimos años. El panorama poco halagador en el que se ha visto inmersa la sociedad hace sus recortes más drásticos en cultura. Las salas que ofrecen música en directo han ido cerrando paulatinamente, hundiéndose al tiempo que se agrava la crisis. Las que se mantienen han tomado la determinación de, en lugar de pagar a los artistas por un concierto, cobrarles un alquiler y luego darles a ellos parte del dinero en taquilla o de las consumiciones de la barra, con el correspondiente riesgo. Además, cuando alguien practica música profesionalmente pero no dedica su vida cien por cien a uno de sus proyectos sino que se ve obligado a tener varios grupos, comportarse como músico de estudio o dar clases en escuelas o conservatorios, corre el riesgo de tener que abandonar involuntariamente su pasión para atender las obligaciones. Todo esto se traduce de una forma muy simple: si no hay conciertos (o hay conciertos que cuestan dinero y no se pueden costear) no hay ensayos y si no hay ensayos, no hay nuevo disco. Este contratiempo, mucho más complicado que el anterior, obliga a reformular el planteamiento original del documental, en este caso mi punto de vista como documentalista, llevándolo por otros derroteros. Lejos de considerarlo un tropiezo, hay que tomar este tipo de acontecimientos como *hallazgos documentales*. Las posibilidades que se abren son múltiples: es momento de ser claros. Todo esto ocurre ahora y no hace unos años. La crisis interna de una banda de música no es más que el reflejo de la crisis global que nos afecta. Ese puede ser el nuevo tema del documental. Todo esto permite hibridar a los estilos expositivo y observacional que planteaba hasta ahora una nueva modalidad: el discurso performativo. Si a la

dificultad del grupo por sacar adelante un disco se le suma la dificultad real de sacar adelante el documental, las huellas del realizador y los pasos de la banda se funden en uno para mostrar un producto radicalmente distinto al planteado inicialmente pero, tal vez, mucho más succulento. Además, permite unir esfuerzos para la grabación del disco y eso me lleva al segundo de los puntos en la estructura de este documental: la música en directo.

La intención original era alternar las imágenes documentales con interpretaciones en directo de canciones del grupo en un espacio natural y sin público. Con un planteamiento similar al de *Heima* o *Echoes...* pretendía dar protagonismo a la música de la banda puesto que, al ser una banda de jazz, su verdadero espíritu se encuentra en los directos y no en las grabaciones de estudio. El lugar pensado es un paraje de belleza natural todavía por determinar por el que pueda resonar su música.

Esta idea, con todos los contratiempos, se mantiene y se potencia. La banda, que quiere grabar un disco, puede aprovechar la grabación que estaba originalmente planteada para el audiovisual como registro sonoro de un disco en directo, dando rienda suelta a la improvisación, teniendo la posibilidad de reinterpretar los temas del disco con sus consecuentes mutaciones y registrar los cuatro temas nuevos que querían grabar. Es una unión de esfuerzos: grabar en un espacio natural no es sencillo pero con el empeño del equipo audiovisual por conseguir las imágenes y el del grupo por conseguir el disco, se puede sacar adelante. De este modo, se unen esfuerzos para llegar a una doble meta: el disco y la grabación audiovisual.

También, sin llegar al extremo de algunos cineastas performativos, el documental se convertiría en una suerte de *making off* del propio trabajo que evidenciaría el empeño tanto de músicos como del equipo documental por sacar adelante el proyecto. Así, arrancarían con el equipo de producción y la banda de música en medio de ese espacio natural preparando la grabación del directo. Por un lado, estarían los músicos, montando sus instrumentos y

haciendo una prueba de sonido; al mismo tiempo, el equipo audiovisual preparando cámaras, ángulos, focos y viendo las posibilidades del espacio para el correcto registro de las imágenes. En medio de los sonidos de la naturaleza, se mezcla el ruido del montaje, las voces de los técnicos, las notas aleatorias de los instrumentos a la hora de ser probados en mesa y, progresivamente, van tomando forma hasta convertirse en la introducción de la primera de las canciones. La planificación visual también va asentándose: pasa del movimiento y el encuadre imperfecto -más pendiente de registrar el momento que de registrarlo de forma bella- al encuadre planificado milimétricamente, el plano más estético. En el momento en que la música parece abandonar el sonido abstracto de la prueba de sonido y el silencio del equipo técnico se ve reducido, la cámara termina por asentarse y ofrecer una imagen más calculada, más alejada de la aleatoriedad. Es cuando queda claro que hemos pasado de la parte observacional de la grabación en directo, del *making off* del mismo documental, a la parte de la música en directo. Después de interpretar el primero de los temas, se da el primer salto hacia otro estilo para introducir el primero de los fragmentos puramente documental, mezclando, tal y como ya he dicho, tres modalidades distintas: la expositiva, la observacional y la performativa

A partir de ese momento, se conforma la estructura del proyecto. Se alternan siempre grabaciones en directo que aproximan el trabajo hacia el documental de conciertos y los fragmentos documentales híbridos, más clásicos del documental musical. No obstante, aquí se introduce la tercera y última de las partes del proyecto. A la parte puramente documental y al registro de momentos musicales en directo se suma la puesta en imágenes a la música.

El hecho de grabar en un espacio natural por el que pueda resonar la música de Jaixira, permite además que signifique el punto de partida de esos sonidos hacia otros espacios y situaciones mucho más alejadas. La música viaja en primera instancia por la naturaleza del espacio y sus alrededores, por ejemplo, a través de ríos, bosques o prados. En el segundo de los momentos de música en directo, ésta viaja desde la naturaleza a la ciudad para mostrar el estrés, el

bullicio, la impersonalidad de una gran urbe en el siglo veintiuno. De este modo, los distintos momentos musicales en directo alternan las imágenes puramente documentales de los músicos interpretando los temas con imágenes documentales y ficcionales que a modo de *pseudovideoclip*, ilustran con un estilo poético la música, ponen en imágenes las canciones en directo de Jaixira.

Olvidando el videoclip clásico, otro de los referentes del caso de estudio es el de *The Wall* (Alan Parker, 1983), de nuevo en torno a la banda Pink Floyd. La película de Parker parte del disco homónimo de la banda británica en el que su autor, Roger Waters, quiso contar una historia con una estructura clásica a partir de una serie de canciones que conformaban un álbum conceptual. En su puesta en escena, la banda escenificaba, apoyada con proyecciones, los diferentes momentos que se narraban en sus canciones casi como una ópera rock o un espectáculo musical. Cuando el material llegó a Parker, tomó la misma estructura que se había seguido en los conciertos: mediante actores puso en escena todas las imágenes que evoca el propio disco y fusionó música con ficción y animación. No hay parte documental pero es un ejemplo de cómo ilustrar música más allá de lo que pueda significar una película musical clásica o un videoclip promocional de una banda. La música ilustrada de *The Wall* está más cerca de las imágenes evocadoras de *Echoes...* o *Heima* que de cualquier videoclip, por muy narrativo que este sea. No obstante, este concepto no es nuevo y ya fue tomado en los años por Walt Disney para la realización de *Fantasía*, en la que ponían imágenes animadas a temas clásicos, significando una narración más allá de lo que supone cualquier videoclip.

A falta de concretar un *setlist* para ese directo de la banda y de que estos terminen de dar forma a sus nuevos temas, la música evocará distintos estados de ánimo y distintas situaciones que de un modo más cercano al experimentalismo que al clásico *videoclip* servirán de caja de resonancia para esa música. Por poner un ejemplo, uno de los temas de Jaixira se titula *Absents (Ausentes)* y sus imágenes remiten a la idea del ciudadano ausente,

solitario, aislado en medio de un mar de gente. En la gran ciudad cada día somos más impersonales, nos cruzamos con miles de personas pero estamos ausentes, no estamos. Andamos por la calle rodeados de gente pero vamos completamente solos. Por eso, la música de Jaixira llega a la ciudad para mostrar de forma poética a una chica andando dentro de una gran bola de plástico, a modo de burbuja, que aunque le permite ver y ser vista, le aísla del resto, le separa del resto de la sociedad, le ausenta, al fin y al cabo.

El documental toma así una forma clara: alterna las imágenes documentales con los registros en directo de la música en un espacio natural que, además, se componen en imágenes a partir de pequeñas ficciones cuyo contenido dependerá de las canciones elegidas para dicho directo. Es la herencia de la puesta en imágenes de *Heima* o *Echoes...*

El camino del documental es entonces tan importante como el propio documental. La mezcla de modalidades (expositivo, observacional, performativo) así como de estilos (ficción, no ficción, experimentalismo) permite sacar adelante un palimpsesto híbrido en todos los sentidos, dando especial importancia al concepto de hallazgo documental y convirtiendo el proceso en una parte importantísima del proyecto. Dicho de otro modo, el documental crece, evoluciona, se transforma sobre la marcha, sin un guion preestablecido pero atendiendo a todos los toques de atención que surgen sobre el camino.

El hecho de registrar con cámaras digitales todos los pasos permite hacer un seguimiento mucho más exhaustivo a la banda para, posteriormente, construir un relato mucho más claro y diferenciado en la sala de montaje. Los documentales de este tipo, al fin y al cabo, son piezas libres que se construyen sin encorsetadas estructuras que no hacen más que simplificar y reducir los distintos caminos que puedan aparecer sobre la marcha, a menudo mucho más ricos que los previamente marcados.

No obstante, no hay que olvidar la importancia de marcar una línea de acción en la preproducción. Se trata de un camino unidireccional que seguirá tanto el equipo del documental como la propia banda, pero siempre pendientes de los

posibles senderos que se abren durante el largo recorrido. De algún modo esta forma de trabajar se emparenta con la de los cineastas performativos o, yendo más allá, con los que practican el videodiario, pero sin llegar a ser tan personal, puesto que el tema a tratar es, en principio, ajeno al documentalista. Aun así, la verdadera esencia del trabajo completo se encuentra cuando los intereses del documentalista y los de la banda son los mismos. Se puede hablar de éxito de trabajo cuando la banda se haya encontrado cómoda, ha sentido como suyo un proyecto que en principio es de un agente externo y cuando ese agente externo, el documentalista, ha conseguido decir a través de unas personas alejadas de él, una música que no es la suya y unas opiniones que no tiene obligatoriamente por qué compartir, una serie de intenciones que tenía previamente establecidas.

**9**  
**Conclusiones**

Cuando se habla de contemporaneidad en el campo del arte, del cine, de la música o de la moda se suele hacer referencia a las últimas tendencias, movimientos o vanguardias olvidando que el verdadero significado de la palabra no implica solamente a nuevos estilos o formas sino que se está refiriendo a todo aquello que pertenece a la época que se está viviendo. Dicho de otro modo, sería necesario reconocer que *Avatar* (2009) de James Cameron, por su ruptura en cuanto a formato de exhibición, o *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010), por sus peculiares formas narrativas, son tan contemporáneas como las aparentemente tan clásicas *El discurso del rey* (*The King speech*, 2010) de Tom Hooper o *Midnight in Paris* (2011) de Woody Allen.

Lo mismo ocurre en el campo del documental, donde deberíamos meter en el mismo saco los documentales de Isaki Lacuesta, Michael Moore o Werner Herzog. Pero en estos casos, cometeríamos una injusticia porque la generalización de películas con distintos discursos llega a ser tan injusta como la clasificación que no distingue género. Del mismo modo que no todo el mundo tolera ver una película de terror por el sencillo hecho de que no le gusta el género, no todos pueden disfrutar de una película cuyas formas escapan de la convencionalidad.

A lo largo del trabajo, esta diferenciación ha sido bastante clara, fijándose en aquellas películas que sí han supuesto cierta ruptura formal y obviando aquellas que mantienen una estructura clásica. Más aún teniendo en cuenta el caso de estudio, en el que se plantean las claves para la realización de un documental enmarcado concretamente dentro del género musical. No obstante, el documentalismo musical contemporáneo guarda unas formas que, salvo honrosas excepciones, no parecen hacer gala a esa etiqueta de contemporaneidad que se le puede atribuir a una gran parte de la producción audiovisual. Se puede afirmar que el género ha sufrido un claro retroceso en los últimos años y se ha situado más cerca del terreno del reportaje televisivo

biográfico de grandes bandas que de la hibridación audiovisual que prometía en los setenta.

No obstante este estancamiento del género no es culpa de las variaciones cinematográficas sino del propio encorsetamiento de la música. La relación entre dos artes a priori tan separadas como el cine y música (sería más fácil hablar de cine y pintura o cine y cómic, por ejemplo) se ha visto deteriorada por la escasa voluntad social en torno a la música. En un mundo global en el que a golpe de clic virtual se puede acceder a casi toda la música existente hasta fecha de hoy hecha en cualquier parte del mundo, el público general se limita a escuchar aquello que los medios de comunicación, controlados por las distribuidoras a modo de empresas de marketing, se encargan de difundir y meter con calzador. Este retroceso musical significa un estancamiento formal en el documental musical. La experimentación de los documentales en torno a Pink Floyd en *Echoes...* (1972) o Led Zeppelin en *The song remains the same* (1976) era posible gracias a la condición de la propia música de esas bandas, mucho más a la vanguardia que la mayoría de sonidos de hoy en día, limitados a compases simples y arreglos repetitivos. Si la música no permite una experimentación formal, el documental musical se ve relegado a los conciertos en directo editados en video y vendidos como *merchandising* y al reportaje televisivo, más parecido al repaso biográfico sobre la vida de alguna estrella de cine –como *Charlie: vida y obra de Charles Chaplin* (*Charlie: the life and art of Charles Chaplin*, 2003) o *El factor Eastwood* (*The Eastwood Factor*, 2010), ambas de Richard Schikel- o un deportista de éxito –por ejemplo, *Amando a Maradona* (Javier M. Vázquez, 2005) o *Senna* (Asif Kapadia, 2010) que a lo que primigeniamente se podía considerar un documental musical con entidad propia.

Resulta paradójico que los referentes contemporáneos del documental musical se encuentren echando la vista atrás cuarenta años, lo cual demuestra que el concepto de cine contemporáneo en la acepción que se ha determinado tomar en este trabajo no pasa necesariamente por ser una definición anclada a una época más o menos reciente. Sin embargo, para la realización de un

documental musical a día de hoy las formas o caminos a seguir, aun partiendo de los ejemplos setenteros, deben buscarse fuera del género. Si una cosa ha quedado clara a lo largo del trabajo es que cualquier tema puede ser tratado con interés si se sabe enfocar desde un punto de vista adecuado. Así, un documental musical hoy en día se parecerá más, en cuanto a su tratamiento se refiere, a un documental social que a un documental biográfico o histórico.

Esta es la determinación tomada por Sacha Gervasi en *Anvil* (2008), retrato de un fracaso desde dentro del género pero utilizando las claves del documental social, con una implicación absoluta casi siguiendo el concepto “punto de vista documentado” de Jean Vigo. Los antecedentes de *Anvil* no son los documentales de los setenta sino los nuevos caminos del documentalismo contemporáneo, aunque luego su opción termine por encaminarse más hacia un documental tradicional que hacia una experimentación formal. Es, en cierto modo, lo mismo que hacen Pedro Costa en *Ne change rien* (2005) o Olivier Assayas en *Noise* (2006): parten del género musical para llevarlo por derroteros muy distintos a los que plantea el propio género hoy, en este caso, hacia la experimentación radical, más cercana a las propuestas de Sokurov que a las de José Luis Guerín, por hacer una comparación. Esta experimentación es posible porque la música que están retratando estos autores está alejada de los cánones que advertía antes y, por tanto, su condición de música periférica plantea la posibilidad, casi la necesidad, de tomar posturas más atrevidas. De aquí el convencionalismo de la mayoría de trabajos, anclados en una música popular y mayoritaria. Así las cosas, en medio de esa gran franja abierta desde el reportaje televisivo convencional y el experimentalismo de las propuestas más radicales, se abre un gran espacio para todas las propuestas que se muevan en el vasto terreno de lo independiente, concepto que recupero del primer capítulo del trabajo.

Siguiendo la estela de los setenta, su heredero claro es el *Heima* de Sigur Ros, tal vez el único documental musical que sigue la línea genérica de la contemporaneidad, hibridando la música en directo con el documental,

apostando por la belleza extrema de las imágenes para ilustrar la propia música y sin olvidar la parte física y humana de la banda, que refleja dando voz a los músicos más allá de la interpretación en directo. Su director, Dean DeBlois, opta además por hibridar modalidades y utiliza las convenciones del documental observacional y expositivo a partes iguales.

Para la práctica del documental musical, la modalidad que se elija dependerá del cineasta pero habitualmente será una fusión de todas ellas, utilizando el estilo expositivo para las entrevistas o declaraciones a cámara, el observacional para registrar los momentos del día a día de los músicos, el *found footage* en caso de existir material de archivo y el performativo, para dar cuenta de la huella, de la marca, del estilo del propio director que, involuntariamente, se puede convertir en una parte más de la banda, en un socio, en un nuevo componente que vivirá con ellos, compartirá experiencias y sensaciones. De alguna manera es este acercamiento performativo el que puede marcar un punto de vista y al mismo tiempo la diferencia dentro de un documental que, a priori, tiene un material de partida que por sus características –ya he dicho que las bandas populares no permiten, habitualmente, este tipo de documentales alejados del canon– no es tan popular como los temas habituales que maneja el género.

La decisión que debe tomar el cineasta o documentalista pasa por ofrecer un producto audiovisual que agarre el tema como punto de partida y le sirva para hilar un proyecto audiovisual vanguardista, aprovechándose de las nuevas formas y dándole un interés como pieza, independientemente de su género. La música estará presente como elemento principal pero sus formas lo convierten en un producto contemporáneo y no en un encorsetado audiovisual que será poco interesante para algunos –por ejemplo, las televisiones que puedan interesarse en este formato clásico pueden rechazarlo por considerarlo un tema de poco interés– y demasiado canónico para otros –los espacios de exhibición que sí podrían encontrar interés en un producto que juegue con nuevos lenguajes no se interesarán por un proyecto clásico, formalmente hablando–.

No hay que olvidar que la diferencia clave entre los documentales citados hasta ahora y el caso de estudio es que mientras unos se basan en protagonistas más o menos célebres, Jaixira no son una banda popular ni practican una música convencional. Lejos de tomar esto como un inconveniente, se debe aprovechar a favor de una experimentación más arriesgada, una propuesta que despierte interés más allá de la música, que consiga atrapar al melómano o al cinéfilo pero también al espectador anónimo que pueda llevarse una sorpresa al visionar la película. Es un proceso que debe ir desde lo particular a lo general, es decir, desde lo más pequeño y personal hasta lo más general y grandioso, como el paradigmático caso de *Nomadak TX* (2006), que con un material de partida que fusiona la investigación antropológica con lo musical, traza un recorrido que va más allá del propio interés particular de unos protagonistas que buscan fusionar la música de un instrumento típicamente euskera como es la txalaparta con los sonidos de otras regiones del mundo. El documental arranca con los dos txalaparteros fabricando el instrumento y poco a poco vamos conociendo más de él, de ellos y por extensión de la cultura musical euskera y de los lugares que visitan en busca de la fusión musical.

Este planteamiento desde dentro hacia afuera es el que se debe desarrollar en un documental como el del caso de estudio. Ir mostrando al público progresivamente, presentando la historia y sus protagonistas, captar la atención del público sin prisas para luego, una vez haya empatizado con sus protagonistas y conozca sus inquietudes, pueda descubrir todo aquello que le quieren mostrar. Además de esta estructura, la mezcla de estilos en el caso de Jaixira pasa por hibridar el documental con la música en directo y con la ficción experimental junto con la hibridación de modalidades –expositiva, observacional y performativa– dentro del propio documental. Con una buena propuesta a nivel formal casi cualquier tema puede llegar a ser de interés, independientemente de lo personal que pueda ser. Los videodiaros de Alan Berliner o los vaciados internos de Naomi Kawase así como la experiencia africana de Oliver Laxe en *Todos vosotros sois capitanes*, son propuestas personales, poco convencionales, fuera de los cánones, que saben convertir el medio en el mensaje, obedeciendo las teorías de Marshall McLuhan, y

terminan por ofrecer documentales interesantes desde un material de partida que otro cineasta no hubiese sabido aprovechar.

Por otro lado, atendiendo a los últimos movimientos del cine documental en España, la línea de actuación híbrida no solo en cuanto a modalidades sino en cuanto a formas, estilos y contenidos, podría ser una buena salida, al menos en determinados circuitos. La difusión del documentalismo pasa por una pequeña crisis. Pero no es una crisis en sentido negativo sino entendida como un cambio que, en este caso, significa dar un paso adelante. Los documentales clásicos siguen teniendo los mismos canales de exhibición que tenían hace treinta años pero siguen guardando las mismas formas, sin ningún tipo de innovación y/o experimentación. Por su parte, los documentales enmarcados en esta contemporaneidad desarrollada a lo largo del trabajo tienen su difusión en espacios que, aunque todavía están reducidos, crecen exponencialmente año tras año. Al final de la jugada, con el documentalismo contemporáneo ocurre lo mismo que con el cine de ficción poco convencional: su éxito no se mide igual que el de cualquier película popular que se estrena en salas sino por su rotundo paso por distintos festivales o acontecimientos internacionales. Una película media española puede alcanzar el medio millón de espectadores en salas de cine, siendo un éxito los casos en los que se alcanza el millón. Teniendo en cuenta que el cine español convencional tiene una limitada difusión en el extranjero, una película menor que ronde los cien mil espectadores en salas españolas, con unas formas contemporáneas que permitan exportarla o ser de interés fuera, puede conseguir sin mayores problemas otros cien mil en cada uno de los países que se distribuya y terminar teniendo el mismo éxito o tal vez más que su compañera, aunque normalmente a este hecho no se le dé ninguna importancia ni reconocimiento desde el propio sector cinematográfico español.

Con esto quiero decir que cualquier propuesta tiene su público y hay algunas ideas que deben alejarse de lo popular por una doble razón: la primera y más obvia es porque no va a interesar al público general, el espectador medio no es

su público objetivo; la segunda, porque su difusión va a ser más limitada, centrada en el ámbito popular y, por tanto, será difícil encontrar ese público objetivo.

Desarrollar un documental con un tema y una estructura tan personales como los del caso de estudio no tiene sentido si se ciñe a unos cánones prototípicos del documental. El cine sufrió una evolución en los años cincuenta, viviendo su propia edad moderna y rompiendo el lenguaje clásico ya asentado en aquel momento. En el caso del documental, este sufrió una evolución hacia caminos mucho más libres, propiciados también por el auge de los nuevos equipos de filmación, encaminándose hacia propuestas menos convencionales y no narrativas, en pro de audiovisuales que a menudo dejaban de lado su contenido a favor de sus formas, de su poesía visual.

Aunque el tema a desarrollar se encuadre dentro del género musical, la hibridación formal que se plantea desde su origen debe ser llevada al extremo y aprovechar la modalidad performativa de las partes documentales para evidenciar unas huellas que marquen de alguna manera el punto de vista desde el que se está enfocando todo el trabajo. Si se dejan claras las 'reglas del juego' desde el primer minuto, la mezcla de estilos y las evocadoras imágenes se entenderán dentro del código. No obstante, comenzar desde una perspectiva demasiado convencional obstruiría el posterior desarrollo de ideas de corte más experimental.

Es este un documental que se teje sobre los caminos de la contemporaneidad casi del mismo modo a como lo hace una composición de música programática, pero a la inversa: aquí no es la música la que ilustra las imágenes sino las imágenes las que ilustran la música. La música marca el camino en los momentos donde tiene protagonismo pero guía también el punto de vista general en los momentos donde no está presente. Es como una pieza de jazz: tiene una base marcada que luego se va variando a base de improvisaciones para, finalmente, volver siempre a su punto de origen.

**10**  
**Bibliografía**

- CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007) *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca
- CERDÁN, J y TORREIRO, C (eds.) (2007) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra
- CERDÁN, J y TORREIRO, C (eds.) (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra / Festival de Málaga
- CERDÁN, J y WEINRICHTER, A (2009) *D-generación. Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Madrid: Instituto Cervantes / Festival de Las Palmas
- CRESPO, A (ed.) (2006). *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*. Madrid: Fundación Rosa Luxemburgo
- DARLEY, A (2002). *Cultura Visual Digital*. Barcelona: Paidós Comunicación
- GARCÍA LÓPEZ, S y GÓMEZ VAQUERO, L (2009). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio. Textos documenta
- LANZMANN, C (2010). *La liebre de la Patagonia*. Barcelona: Seix Barral
- LEDO, M (2004). *Del cine ojo al Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B / Festival de Las Palmas
- MEKAS, J. (2008) *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja negra editora
- MUGUIRO, C y DE PEDRO, G (eds.) (2007). *Heterodocsias. Pistas para una historia secreta del cine documental en España*. Pamplona: Colección Punto de Vista - Gobierno de Navarra
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós
- OROZ, E y DE PEDRO, G (2009) *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio. Textos documenta

- ORTEGA, M y GARCÍA, N (eds) (2007) *Espejos rotos. El documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio. Textos documenta
- SÁNCHEZ, I y DÍAZ, M (eds.) (2009) *DOC 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Málaga: Luces de Gálibo.
- TORREIRO, C. (ed.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Madrid: Cátedra / Festival de Málaga
- WEINRICHTER, A (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B / Festival de Las Palmas
- WEINRICHTER, A (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista - Gobierno de Navarra / Museo Reina Sofía
- WEINRICHTER, A. (ed.) (2010). *Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia: Festival Internacional de Cine de San Sebastián

**11**

**Filmografía**

*¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2011) de David Trueba y Jorge Sanz. [Serie TV]  
*[REC]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza  
*200 km* (2003) del Colectivo Discusión 14  
*365 days project* (2007) de Jonas Mekas [Proyecto Online]  
*Adieu Philippine* (1961) de Jacques Rozier  
*Aguaviva* (2006) de Ariadna Pujol  
*Al final de la escapada (À bout de souffle, 1959)* de Jean-Luc Godard  
*Alemania, año cero (Germania anno zero, 1948)* de Roberto Rossellini  
*Anvil. El sueño de una banda de rock (Anvil! The story of Anvil, 2008)* de Sacha Gervasi  
*Arropiero. El vagabundo de la muerte* (2008) de Carles Balagué  
*Asaltar los cielos* (1996) de José Luis Linares  
*Avatar* (2009) de James Cameron  
*Balseros* (2001) de Carles Bosch y Josep M<sup>a</sup> Domènech  
*Bicicleta, cuchara, manzana* (2010) de Carles Bosch  
*Bowling for Columbine (Bowling for Columbine, 2002)* de Michael Moore  
*Buenaventura Durruti, anarquista* (1999) de Comolli  
*Caminantes* (2001) de Fernando León de Aranoa  
*Can Tunis* (2007) de Paco Toledo y José González Morandi  
*Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino  
*Capturing the Friedmans (Capturing the Friedmans, 2003)* de Andrew Jarecki  
*Chicago 10* (2007) de Brett Morgen  
*Color perro que huye* (2010) de Andrés Duque  
*Cravan vs. Cravan* (2002) de Isaki Lacuesta  
*Curb your enthusiasm* (2000) de Larry David [Serie TV]  
*De nens* (2004) de Joaquim Jordà  
*Del roig al blau* (2005) de Llorenç Soler  
*Después de tantos años* (1994) de Ricardo Franco  
*Dies d'agost* (2006) de Marc Recha  
*Dolce... (Nezhno)* (2000) de Alexandr Sokurov

*Echoes: Pink Floyd live at Pompeii* (1972) de Adrian Maben

*El cielo gira* (2005) de Mercedes Álvarez

*El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri

*El dibuixant* (2005) de Marcel·lí Antúnez y Miguel Rubio

*El efecto Iguazú* (2001) de Pere Joan Ventura

*El encargo del cazador* (1990) de Joaquim Jordà

*El hundimiento del Luisitania* (*The sinking of Lusitania, 1918*) de Windsor McCay

*El juego de la guerra* (*The war game, 1965*) de Peter Watkins

*El proyecto de la Bruja de Blair* (*The blair witch project, 1999*) de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick

*El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice

*El somni* (2008) de Cristophe Farnarier

El taxista ful (2005) de Jo Sol

*El tren de la memoria* (2005) de Marta Arribas y Ana Pérez

*El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens, 1935*) de Leni Riefensthal

*Elegía de un viaje* (*Elegiya dorogi, 2002*) de Alexandr Sokurov

*Elegía oriental* (*Vostochnaya elegiya, 1996*) de Alexandr Sokurov

*En construcción* (2000) de José Luis Guerín

*En tierra hostil* (*The hurt locker, 2009*) de Kathryn Bigelow

*Exit through the gift shop* (*Exit through the gift shop, 2010*) de Banksy

*Extras* (2005) de Ricky Gervais y Stephen Merchant [Serie TV]

*Faces* (1968) de John Cassavetes

*Fahrenheit 9/11* (*Fahrenheit 9/11, 2004*) de Michael Moore

*Fantasia* (*Fantasia, 1940*) de Ben Sharpsteen

*Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard

*Garbo, el espía* (*El hombre que salvó al mundo*) (2009) de Edmon Roch

*Going equipped* (1987) de Peter Lord

*Grizzly Man* (2005) de Werner Herzog

Guest (2011) de José Luis Guerín

*Hay motivo* (2004) de Varios Autores  
*Heima* (2007) de Dean DeBlois  
*Hermanos Oligor* (2005) de Joan López Lloret  
*Hielo, viento, fuego, agua, tierra (Kya ka ra ba a*, 2001) de Naomi Kawase  
*Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais  
*Historie(s) du cinema* (1988-1998) de Jean-Luc Godard  
*Holocausto caníbal (Cannibal holocaust*, 1980) de Ruggero Deodato  
*I'm your man* (2005) de Liam Lunson  
*Immemory* (1997) de Chris Marker [CD-Rom interactivo]  
*Innisfree* (1990) de José Luis Guerín  
*Invierno en Bagdad* (2005) de Javier Corcuera  
*Irène* (2009) de Alain Cavalier  
*Joe Strummer. Vida y muerte de un cantante (Joe Strummer. The future is unwritten*, 2007) de Julien Temple  
*Joy Division* (2007) de Grant Glee  
*La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán  
*La casa de mi abuela* (2005) de Adán Aliaga  
*La casita blanca. La ciudad oculta* (2002) de Carles Balagué  
*La clase (Entre les murs*, 2009) de Laurent Cantet  
*La danza (La danse*, 2009) de Frederick Wiseman  
*La doble vida del fakir* (2005) de Elisabet Cabezas y Esteve Riambau  
*La edad de oro (L'age d'or*, 1930) de Luis Buñuel  
*La espalda del mundo* (2000) de Javier Corcuera  
*La libertad* (2001) de Lisandro Alonso  
*La mano invisible* (2003) de Isadora Guardia  
*La noche que no acaba* (2011) de Isaki Lacuesta  
*La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2004) de Julio Medem  
*La seducción del caos* (1991) de Basilio Martín Patino  
*La silla de Fernando* (2006), de David Trueba y Luis Alegre  
*La souffrière* (1977) de Werner Herzog

*La verdadera historia del cine* (1996) de Peter Jackson

*Las alas de la vida* (2006) de Antoni P. Canet

*Le quattro volte* (2010) de Michelangelo Frammartino

*Límites, primera persona* (2009) de Elías León Siminiani

*Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, 1959) de François Truffaut

*Los condenados* (2009) de Isaki Lacuesta

*Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Agnès Varda

*Los materiales* (2009) del colectivo Los Hijos

*Los pasos dobles* (2011) de Isaki Lacuesta

*María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro

*Martin Scorsese presenta the Blues: Camino a Memphis* (*Martin Scorsese presents the Blues: The road to Memphis*, 2003) de Richard Pearce

*Martin Scorsese presenta the Blues: Entre lo sagrado y lo profano* (*Martin Scorsese presents the Blues: Warming by the devils fire*, 2003) de Charles Burnett

*Martin Scorsese presenta the Blues: Nostalgia del hogar* (*Martin Scorsese presents the Blues: Feel like going home*, 2003) de Martin Scorsese

*Martin Scorsese presenta the Blues: Piano Blues* (*Martin Scorsese presents the Blues: Piano Blues*, 2003) de Clint Eastwood

*Martin Scorsese presenta the Blues: Piano Blues* (*Martin Scorsese presents the Blues: Piano Blues*, 2003) de Clint Eastwood

*Martin Scorsese presenta the Blues: Rojo, blanco y blues* (*Martin Scorsese presents the Blues: Red, White & Blues*, 2003) de Mike Figgis

*Martin Scorsese presenta the Blues: The soul of a man* (*Martin Scorsese presents the Blues: The soul of a man*, 2003) de Wim Wenders

*Más allá de la alambrada: la memoria del horror* (2005) de Pau Vergara

*Más allá del espejo* (2006) de Joaquim Jordà

*Mysterious object at Noon* (*Dofna nai meuman*, 2000) de Apitchatpong Weerasethakul

*Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà

*Monstruoso (Cloverfield, 2008)* de Matt Reeves

*Nacimiento y maternidad (Tarachime, 2006)* de Naomi Kawase

*Nanook, el esquimal (Nanook of the North, 1922)* de Robert Flaherty

*Ne change rien (2009)* de Pedro Costa

*No direction Home (2003)* de Martin Scorsese

*Noise (2005)* de Olivier Assayas

*Nömadak tx (2007)* de Raúl de la Fuente

*Numax presenta... (1980)* de Joaquim Jordà

*Paranormal Activity (2007)* de Oren Peli

*Redacted (2007)* de Brian de Palma

*Relámpago sobre agua (Lighting over wáter, 1980)* de Wim Wenders y Nicholas Ray

*Roger and me (1989)* de Michael Moore

*Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945)* de Roberto Rossellini

*Roy Orbison en In dreams: the Roy Orbison story (1999)* de Mark Hall

*Ryan (2004)* de Chris Landreth

*S21, la máquina roja de matar (S21, la machine de mort Khmère rouge, 2003)* de Rithy Panh

*Salvar al soldado Ryan (Save de private Ryan, 1998)* de Steven Spielberg

*Scénario de Sauve qui peut (la vie) (1979)* de Jean-Luc Godard

*Ser y tener (Être et avoir, 2002)* de Nicolas Philibert

*Shine a light (2008)* de Martin Scorsese

*Shoah (1984)* de Claude Lanzmann

*Sin sol (Sans soleil, 1983)* de Chris Marker

*Some kind of monster (2004)* de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky

*The Cove (The Cove, 2009)* de Luoie Psihoyos

*The devil and Daniel Johnston (2005)* de Jeff Feuerzeig

*The end of the century (2003)* de Jim Fields y Michael Gramaglia

*The new americans (2004)* de Renee Tajima-Peña

*The song remains the same (1976)* de Peter Clifton y Joe Massot

*The thin blue line* (1987) de Errol Morris  
*The wall* (1983) de Alan Parker  
*This is Spinal Tap!* (1984) de Rob Reiner  
*Tiro en la cabeza* (2008) de Jaime Rosales  
*To shoot an elephant* (2009) de Alberto Arce y Mohammad Rujailah  
*Todos vosotros sois capitanes* (*Todos vós sodes capitáns*, 2010) de Oliver Laxe  
*Transformers 2: la venganza de los caídos* (*Transformers: Revenge of the Fallen*, 2009) de Michael Bay  
*Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín  
*Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí  
*Una vida humilde* (*Smirennaya zhizn*, 1997) de Alexandr Sokurov  
*Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (*Lung Boonme raluek chat*, 2010), de Apichatpong Weerasethakhul  
*Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, 2008) de Ari Folman  
*Veinte años no es nada* (2005) de Joaquim Jordà  
*When you're strange* (2009) de Tom DiCillo  
*Wide awake* (2006) de Alan Berliner  
*Woodstock* (1970) de Michael Wadleigh  
*Zelig* (1983) de Woody Allen