

Cier

Invierno en Bagdad
de Javier Corcuera.

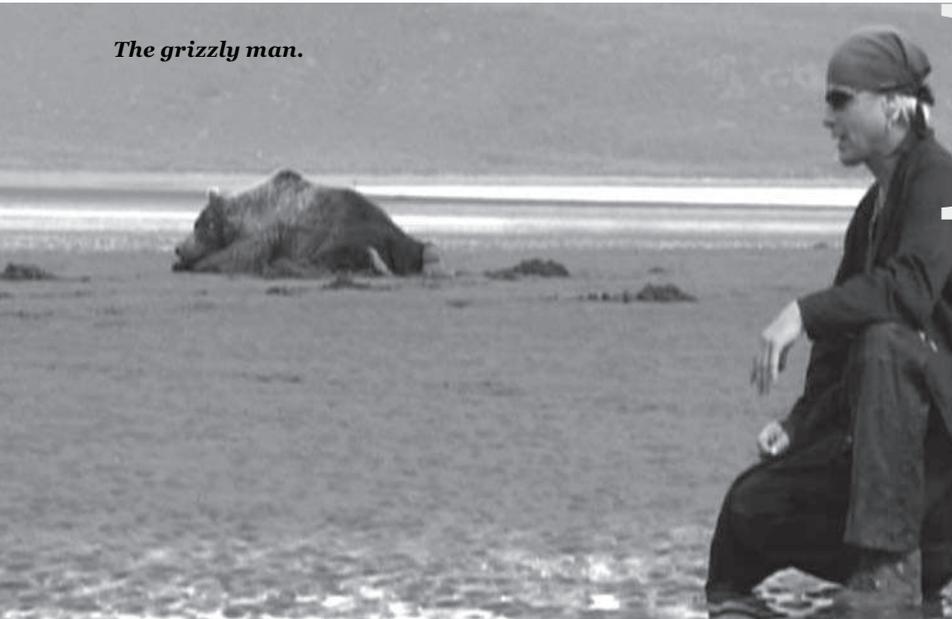
 Nuevas sombras en la caverna:

tas vertientes del documental contemporáneo

José Carlos Cabrejo

El nuevo milenio ha sido testigo de un creciente interés por el documental. En la actualidad, este tipo de cine puede llegar a ser un éxito de taquilla y numerosos festivales de cine le dan un espacio importante. Este texto busca indagar en los modos expresivos más recurrentes del documental contemporáneo, pero en función de la concepción del séptimo arte como caverna platónica, para llegar a responder algunas preguntas a la luz de los nuevos tiempos: ¿el documental tiene la capacidad de ser una reproducción fiel de la realidad a diferencia de la ficción?, ¿cuál es la mirada que el documental tiene del propio cine cuando empieza a tomar rasgos característicos de la ficción?

The grizzly man.



La historia del camello que llora.



En construcción.

n un texto sobre la fotografía, Susan Sontag afirmó que la “humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad”.¹ Aquella alegoría de Platón mencionada por la intelectual norteamericana transparente, como otros teóricos del séptimo arte lo han notado, cierta condición del cine. Los espectadores, al igual que los habitantes de la cueva imaginada por el autor de *La República*, se encuentran casi inmovilizados en un espacio oscuro y hermético. Son espectadores porque no tienen otra razón de ser que mirar al frente las sombras que cruzan la pantalla, de la misma forma en que los hombres presos en aquel espacio subterráneo están condenados a mirar en una pared frontal solo sombras reflejadas por un fuego que se encuentra detrás de ellos.

La incandescencia, el fulgor, el estallido de luz del proyector de una sala hace las veces de esa llama referida por el filósofo. Quienes asisten al cine creen que las películas pueden decirles algo sobre cómo es el mundo. Y más aún un documental, que suele ser comprendido como un fenómeno elaborado con “imágenes de lo real”. Justamente, muchos documentales contemporáneos se han publicitado como medios para ver más allá de la creencia o conocimiento comunes. Como revelaciones de una verdad oculta.

El interés cada vez mayor del que ha sido objeto el documental es atribuido en parte al éxito de público y crítica que obtuvo la película *Masacre en Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002) de Michael Moore. Por medio de este filme, el realizador quiso desvelar ante los norteamericanos y el mundo entero las profundas relaciones entre los altos índices de criminalidad y el libre uso de armas en Estados Unidos. Asimismo, buscó exhibir los lazos entre las familias de George W. Bush y Osama Bin Laden y las insólitas reacciones del primero ante los atentados del 11 de setiembre del 2001 en Nueva York en su película *Fahrenheit 9/11* (2004).

Lo llamativo en *Masacre en Columbine* es que ha aplicado con efectividad ese principio de la vulgarización atribuido al ministro nazi Joseph Goebbels, que señala que el lenguaje de una propaganda debe ser popular. La utilización de entrevistas a personajes de fuerte arraigo entre los jóvenes del momento como Marilyn Manson o Matt Stone, uno de los creadores de la serie *South Park*; el uso del humor negro (tan característico en la serie televisiva del mismo Moore

The Awful Truth) en fragmentos animados o en aquel montaje de imágenes de archivo de guerras “auspiciadas” por su país con la canción *What a wonderful world* de Louis Armstrong; o el correteo a políticos con cámara en mano para extraerles algunas palabras como si estuviera trabajando para la TV, demuestran que Moore sabe muy bien que para persuadir a un público que ama el espectáculo hay que darle espectáculo.

Por ello, no es casualidad que algunos de los documentales más populares de este nuevo milenio hayan tomado algunos recursos característicos del cine de Moore con el objetivo de lograr esa compenetración con la gran audiencia. *La hora 11* (*The 11th hour*, 2007) de Nadia Conners y Leila Conners Petersen, además de valerse de la imagen de Leonardo DiCaprio para exponer los problemas y soluciones para la crisis de nuestro medio ambiente, incluye pasajes de una edición discontinua y próxima a la videoclipera, con música rock de acompañamiento, así como Moore utilizó música de la banda Ramones al final de su cinta ganadora del Oscar.

La verdad incómoda (*An inconvenient truth*, 2006) de Davis Guggenheim, antecedente directo de *La hora 11* por sus mismas pretensiones ecológicas, también se desarrolla con un lenguaje didáctico, a través de gráficos de cifras alarmantes sobre el estado climático del planeta y del uso de una animación de Matt Groening, el creador de *Los Simpson*. El hecho de que este documental haya sido clave para que se le otorgue a Al Gore, conductor de la cinta, el premio Nobel de la Paz 2007, nos dice mucho sobre las resonancias cada vez mayores que está obteniendo este cine. Además, la cinta busca ser acogida como “verdad” (“truth”) por parte de los espectadores, tal como reza su título.

El “yo”: Del espectáculo a la intimidad

Las sombras que desfilan en esta caverna documental del nuevo milenio, sin embargo, no solo reflejan problemas sociales, políticos o ecológicos de alcance nacional o mundial. También hacen vislumbrar los recovecos de lo privado. En *Súper engórdame* (*Super size me*, 2004), el cineasta Morgan Spurlock decide tener como dieta durante un mes solo la comida chatarra de McDonald’s y demostrar los problemas de salud que ello ocasiona. Dicho realizador no dudó en exhibir los vómitos que le producía el consumo de hamburguesa y papas fritas, así como contar los problemas

de potencia sexual originados por aquellos alimentos. Esta película es quizá la muestra más popular de aquella tendencia del documental contemporáneo en la que el propio director se muestra sin tapujos en el encuadre; lo que no causa extrañeza en un contexto en el cual los programas de *telerrealidad*, en los que sus participantes se muestran hasta en su intimidad, tienen una presencia cada vez más numerosa en la televisión del mundo occidental.²

De cualquier forma, Spurlock se muestra sin pudor pero con humor. Es un emblema del director de documentales que está decidido a aparecer en la pantalla para convertir su mal estado en espectáculo. Por su parte, el realizador Jonathan Cauoette desnuda su presente y su pasado en el documental *Tarnation* (2003), que entrelaza videos y audios de sus archivos personales, en los que confiesa sus inclinaciones gays y transformistas desde niño, así como su relación con su esquizofrénica madre; un conjunto de imágenes y sonidos que se suceden con una crudeza caótica, como en un viaje alucinógeno, en encuadres de corta duración combinados de manera similar a algunos filmes-diarios de Jonas Mekas.

“El documental, como las sombras de la caverna de Platón, se entiende como un conjunto de imágenes de lo real.”

Sin embargo, hay otros registros de cineastas en el interior del plano que se decantan por otro tono, mucho más cálido y *(des)espectacularizado*. En *Nacimiento/madre* (*Tarachime*, 2006), la japonesa Naomi Kawase sigue usando el documental para hurgar en sus lazos familiares. Pero esta vez lo hace hasta recorrer corporeidades desnudas: el arrugado pecho de su abuela de noventa años o su propia vagina mientras da a luz. A pesar de sus imágenes descarnadas, hay un calor humano inédito en la película. Los cuerpos desvestidos del documental hacen sentir aún más la profunda conexión afectiva y materna de la directora con una abuela que ya parece despedirse del mundo, y con la criatura que recién lo siente al nacer. La

presencia de la cámara de Kawase ante la desnudez suya y ajena es espontánea, y de algún modo eso se ve proyectado en algunos encuadres que presentan a la cámara como un objeto de afecto: el juego con un rollo de película acompañado de la intensa luz solar que ingresa por una ventana, el hijo que utiliza la cámara como si se tratara de un juguete, el reflejo de la cineasta viéndose con su propia máquina en un vidrio. Esta última imagen, coincidentemente, es muy parecida a aquellas en que Alain Cavalier se ve con su cámara en un espejo en *Filmador* (*Le filmeur*, 2005), película diario que también reflexiona sobre la vejez y la muerte.

En esa dirección, *Nacimiento/madre*, como *Filmador*, también trasluce un amor al cine. La cámara en ambos casos es expuesta como un miembro más del hogar, ante el cual se descubre la piel con familiaridad. Este rasgo, que por el lado de Kawase ya aparecía en trabajos anteriores como *En sus brazos* (*Ni tsutmarete*, 1992), también lo podemos encontrar en muchos documentales del nuevo milenio. Es decir, como sucedió en los primeros tiempos de este cine con *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) de Dziga Vertov, identificamos una fuerte orientación hacia la “construcción en abismo”, la representación del “cine dentro del cine” o hasta incluso un mecanismo del tipo “documental dentro del documental”.

Construcciones en el abismo documental

La magistral *The grizzly man* (2005) de Werner Herzog es un ejemplo emblemático al respecto. La película del alemán es conducida por su voz en *off*, y nos cuenta la historia de Timothy Treadwell, un tipo que se introducía con su cámara de video en zonas salvajes de Alaska para registrar su interacción con feroces osos pardos. El documental se desarrolla con testimonios de quienes conocieron a aquel singular personaje, y con las grabaciones de éste, que terminó devorado junto a su pareja por uno de aquellos animales.

The grizzly man conmueve por la sensibilidad con que Herzog se acerca a Treadwell. Pero en esa aproximación el realizador reflexiona sobre el séptimo arte como tal. El director no deja de referirse a Timothy como un documentalista, que logró conseguir en sus video-diarios momentos en los que se encendía la “magia del cine” a través de su profundo contacto con la naturaleza. En los instantes en que el personaje refleja su ira contra ciertas

instituciones en uno de sus videos, el alemán manifiesta que le hace recordar la cólera de la que alguna vez fue testigo en un plató. Y es que Timothy Treadwell es un personaje afín con esa galería de personajes excéntricos que habitan la obra herzogiana: Lope de Aguirre, Kaspar Hauser, Fitzcarraldo...

Santiago (2007) de João Moreira Salles recuerda al extravagante mayordomo que tuvo el director en su infancia. Es un documental que se afirma por terminado en medio del metraje, y que a continuación hurga en retazos de filmación para seguir explorando otras dimensiones de dicho mayordomo. Lo curioso en el filme es cómo el cineasta termina fascinado con los restos, con las sobras del trabajo cinematográfico, para reciclarlos y convertirlos en obra de arte documental.

Las imágenes de *Juego de escena* (*Jogo de cena*, 2007) son de una construcción en abismo incesante, representada por las butacas de estilo cinematográfico como “telón de fondo”; por unas mujeres que conversan con el director, el también brasileño Eduardo Coutinho, sobre sus historias personales; pero también, por otras que son actrices profesionales y que cuentan aquellos mismos relatos, repitiéndolos como suyos. Los límites entre el documental y la ficción se difuminan de una manera desconcertante por obra del brasileño. Uno siente en la cinta que la ficción y el documental son las caras opuestas solo en apariencia de un mismo lenguaje, el de las imágenes en movimiento.

Desde los años noventa hasta la actualidad, se habla con bastante insistencia de ficciones que asimilan la estética o mecánica usuales del documental (las películas de los belgas Dardenne, de los iraníes Kiarostami o Panahi, de los rumanos Puiu o Mungiu, etcétera). No obstante, el caso de esta cinta brasileña va por la vía de aquellos filmes que parten del documental para tomar recursos del llamado cine de ficción de las formas más diversas. Por ejemplo, alternando encuadres o empleando una fotografía (sea que hablemos de composición o iluminación) de una manera más asociada al cine de ficción (*En construcción*, 2003, de José Luis Guerín); contando una biografía que intercala imágenes de archivo y entrevistas con pasajes que desarrollan la historia del personaje real con escenas llevadas a cabo con actores profesionales (*Esplendor americano* [*American splendor*, 2003] de Shari Springer Berman y Robert Pulcini); mostrando imágenes de animales en su hábitat con una voz en *off* que los dota de una cierta historia de ficción en tanto los refiere como seres con razonamiento y afectos característicamente humanos (*La marcha del emperador* [*La marche*

de l'empereur, 2004] de Luc Jacquet), utilizando un guión similar a uno de ficción y solicitando a los participantes del rodaje del documental que “recreen” prácticas cotidianas que no pudieron filmarse en los momentos en que realmente sucedieron (el documental etnológico *La historia del camello que llora* [*Die geschichte vom weinenden kamel*, 2003] de Byambasuren Davaa y Luigi Falorni).

“Tanto con la ficción como con el documental, el espectador siente como verdad todo lo que ve en la sala de proyección.”

Pero volvamos a *Juego de escena*. Su hibridación del documental y la ficción es tal que afirma al cine como caverna platónica. En esta alegoría filosófica, los hombres encadenados por el cuello y las piernas desde la infancia, que están imposibilitados de girar la cabeza hacia atrás y que solo pueden ver en una pared frontal el resplandor que proviene de un fuego ubicado tras ellos, notan las sombras de estatuas de hombres y animales cargados por seres humanos que conversan. Estos caminan detrás de una suerte de pared, lo que hace que sus sombras (a diferencia de aquellos objetos antropomorfos y zoomorfos) no puedan ser proyectadas por el fuego. Sin embargo, Platón sugiere que aquellos seres presos desde siempre en la cueva creerán que en realidad lo que ven son sombras que tienen vida propia y que incluso poseen la capacidad de conversar.

Y eso es algo que se da tanto con la ficción como con el documental. El espectador siente como verdad todo lo que ve durante su estancia en la sala de proyección. Por eso puede sonreír o llorar ante el trabajo de los actores representados, que hacen las veces de personajes imaginarios, o puede reír ante los comportamientos insólitos de un historietista y su familia en el documental *Crumbs* (1994) de Terry Zwigoff como sobrecogerse por las macabras imágenes del holocausto nazi en *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955) de Alain Resnais. Cualquiera que sea el insumo de un filme, quien se encuentra en su butaca ante el *ecran* experimentará como real lo que ve en esa superficie, a pesar de que lo que tiene ante él es solo una reconstrucción de lo real, o, para ser más precisos, lo real convertido en lenguaje cinematográfico.

La ficción y el documental son, parafraseando a Roland Barthes, *ilusiones referenciales*; se sustentan, como lo diría la semiótica greimasiana, en el *hacer parecer verdad*. No es que el actor Charlton Heston aparezca en *Masacre en Columbine*. Lo que emerge en la cinta es una imagen del actor: angulada, cortada, acomodada, editada según los criterios y las pretensiones de Michael Moore. La figura del intérprete en el documental es tan ilusoria como la que tiene en *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956) de Cecil B. DeMille.

De esa condición ilusoria del documental y la ficción da cuenta, entre líneas, la película de Coutinho. No es fortuito que las mujeres comunes y corrientes y las actrices ocupen en su cinta el mismo espacio: el tablado de un teatro. Las imágenes de ambos grupos femeninos, “documentales” y “fccionales”, respectivamente, además de ser miméticas, son puestas en escena, se han plasmado dentro del territorio de un montaje teatral. Tanto el documental como la ficción son “juegos de escena”. Por ello, no hay que creer que el cine documental revela *la verdad*, sino su propia verdad, como alguna vez lo afirmó Jean Rouch: “la verdad que muestra la película es diferente a la Verdad... Es algo diferente. Es la verdad cinematográfica”.³

Aquel “cine verdad”, parafraseando a Vertov, es el único que podemos encontrar como espectadores a la luz de lo visto en *Juego de escena*. Siempre tendrá que ver con algo cierto del mundo, pero siempre será una verdad configurada y montada, creada, por las imágenes en movimiento. El largometraje de Coutinho, como *Santiago* o *The grizzly man*, es una muestra de cómo el documental, en los últimos años, se ha asentado como un modo para pensar el cine en sí mismo: sus mecanismos, formatos y posibilidades.

Los espacios del autor

Por cierto, tanto Herzog como Moreira Salles se valen de la voz en *off* para dar un tono intimista a sus documentales. De la misma forma, la española Mercedes Álvarez en *El cielo gira* (2004) recorre con su voz las tierras del pueblo español de Aldeaseñor, que cobija las marcas de un pasado ancestral, como huellas de dinosaurios, y a unos cuantos ancianos que acompañaron a la cineasta durante sus primeros años de vida. La realizadora deja su impronta con cautivantes imágenes de una localidad que a veces es poseída por una niebla que hace brotar una atmósfera de encantamiento, pero que también, a la manera de ciertos encuadres tarkovskianos, se colocan en su mayor parte a gran distancia de los personajes de aquel lugar.

Esos encuadres lejanos, que esbozan pausadamente un espacio que parece de otro tiempo, y que se torna brumoso, carga a *El cielo gira* de una retórica de lo evanescente, que convierte a Aldeaseñor en un pueblo que parece fantasma y que está a punto de desaparecer. Sin embargo, por su valor nostálgico, queda fijado en la película de la directora por siempre, de la misma manera que en una pintura de Pello Azketa, quien aparece en el documental.

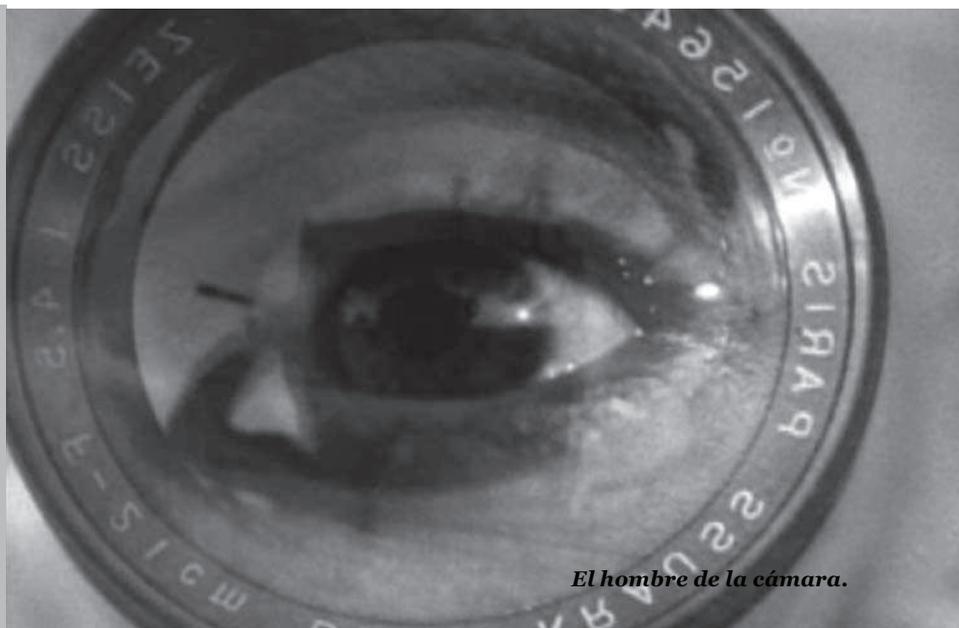
El cielo gira es un ejemplo de la representación del espacio como marca de estilo autoral en el documental contemporáneo. Una película de un registro muy distinto, como la escalofriante *S-21, la máquina de la muerte de los Khmer Rojos* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003) de Rithy Panh intercala entrevistas a ex prisioneros y guardias de una prisión que fue parte de un genocidio en los años setenta (que cobró la vida de millones de inocentes en Camboya a manos de revolucionarios) e imágenes de archivo, con encuadres que muestran por varios segundos las celdas desocupadas.

La forma como Panh se acerca a aquellos espacios, que recuerdan el horror con el silencio y el vacío, es muy próxima al modo en que el cine moderno dejó fluir la configuración del espacio por medio de tiempos muertos. Esta cinta es una de las mejores muestras de aquel cine documental que rememora o se introduce en los laberintos pavorosos de la violencia política en el mundo, a diferencia de otros documentales predecibles como el que hizo Wim Wenders para el colectivo *Invisibles* (2007) o *Invierno en Bagdad* (2005) de Javier Corcuera, afectado por el uso lastimero de su música y por la manipuladora galería de primeros planos de niños en su representación de la última intervención bélica de los Estados Unidos en Irak. Más allá de la verdad, lo que realmente importa es que ciertas sombras siempre serán más bellas que otras cuando se convierten en trazos de lo que ocurre mucho más allá, a lo lejos, en los exteriores de la caverna. ◻

¹ Sontag, Susan. "En la caverna de Platón". *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara, 2008, p. 15.

² Los programas de *telerealidad* son englobados, entre otras manifestaciones audiovisuales, por el término "híbridos documentales", que "designa a un formato de hechos y ficción asociado al género de los documentales. Incluye los documentales sobre naturaleza, los docudramas y otros formatos de televisión novedosos como los llamados *docu-soaps* (programas que documentan actividades diversas) y los concursos de *telerealidad*" (*Haight, Craig*. "El falso documental multipataforma: Un llamamiento lúdico". *Archivos de la Filmoteca*. Después de lo real. Vol. II, núm. 57-58. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, octubre 2007- febrero 2008, p. 176.

³ Citado por García Díaz, Noemí. "Jean Rouch: Crónica de un 'cine de verdad'". *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T & B Editores, 2008, p. 78.



El hombre de la cámara.



La marcha del emperador.



The grizzly man.