

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Aproximación al Documental Contemporáneo: Teorías y Géneros

Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte

Universidad de Barcelona

20014-2015

Alumna: Ana Aulestia

Tutor: Dr. José Enrique Monterde

Quiero agradecer a todos quienes han contribuido en la realización de este trabajo. En primer lugar al Dr. José Enrique Monterde por su paciencia y por todos los conocimientos que he adquirido gracias a su guía; también a mi familia y amigos por el soporte durante todo este año.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 Objetivos.....	9
1.2 Metodología.....	10
2. INICIOS DEL DOCUMENTAL: MOVIMIENTOS Y DIRECTORES.....	11
3. VARIACIONES DEL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO.....	31
3.1 El documental de <i>found footage</i>	31
3.1.1 Werner Herzog y <i>Grizzly Man</i>	37
3.2 La ficción documentalizada.....	45
3.2.1 La recreación de <i>The Act of Killing</i>	50
3.3 El cine ensayo.....	56
3.3.1 Varda, ensayista: <i>Los espigadores y la espigadora</i>	62
3.4 Música y cine.....	70
3.4.1 Nuevos <i>rockumentaries</i> : <i>Searching for the sugar man</i>	79
3.5 Convergencia: el documental y la digitalización.....	82
3.5.1 <i>Highrise</i> y la interactividad.....	89
4. ESPACIOS, CIRCUITOS Y MERCADO.....	95
5. CONCLUSIONES.....	103
6. FILMOGRAFÍA.....	108
7. BIBLIOGRAFÍA.....	110

1. INTRODUCCIÓN

El documental se ha constituido como un tipo de cine el cual apareció con el objetivo, como su nombre indica, de documentar hechos. Desde sus inicios, el documental se caracterizó por tener un nexo con acontecimientos históricos y cotidianos, los primeros filmes de este tipo buscaban sobre todo retratar la realidad; el director llevaba su cámara al lugar de los acontecimientos, lo cual le transformaba en un auténtico observador/participante (Nichols, 1997). Los primeros documentales fueron un medio de información, educación y propaganda, muchos de los cuales tuvieron un tratamiento creativo de la realidad (Hayward, 2000).

El *cinéma vérité* y el *direct cinema*, que tuvieron su apogeo entre los años cincuenta y sesenta, buscaban mediante este formato de observación representar la realidad sin la intervención del realizador; apuntaban a un cierto naturalismo por lo que buscaba localizaciones reales, personajes que no fueran actores y sonido sin posproducción. La producción audiovisual de este tipo fue amplia y aún hoy estos estilos son un referente a partir del cual varios cineastas trabajan el documental. La televisión también va a adaptar aspectos del documental al reportaje, de modo que se empieza a hacer documental con un formato periodístico y con fines educativos; varios canales de televisión se especializaron en la producción de documentales-reportajes con el fin de entretener e informar.

No obstante, varios cineastas se han mantenido apartados y críticos frente a las formas de cine documental clásico que quería representar la «verdad» y frente al reportaje periodístico de televisión. Han desarrollado producciones con características distintas a la de los primeros documentales: la digitalización y la relación del documental con categorías propias del cine de ficción y del cine experimental han generado variantes e hibridaciones en su tipología; es así que actualmente se prefiere utilizar el término cine de no ficción ya que este concepto abarca las distintas formas que ha tomado. Este cine se ha vuelto protagonista de la evolución más intrigante del audiovisual de los últimos quince o veinte años (Weinrichter, 2004).

El trabajo plantea el estudio del cine de no ficción a partir de un recorrido historiográfico con el fin de analizar sus formas más contemporáneas; para lograr esto, será necesario revisar algunos de los géneros para conocer las reflexiones teóricas en torno a sus múltiples variantes. El trabajo se ha centrado en cinco formatos del documental y cinco filmes que los ejemplifican: el *found footage* con *Grizzly Man* (id.; 2006), de Werner Herzog; el documental de recreación con *The Act of Killing* (id., 2013), de Joshua Oppenheimer; el cine ensayo con *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2002), de Agnès Varda; el documental musical con *Searching for the Sugar Man* (id., 2013), de Malik Bendjelloul, y el documental interactivo con *Highrise* (2009-2013) de Katerina Cizek.

La elección de los filmes se dio para poder demostrar las distintas variaciones que surgen del cine de no ficción y, asimismo, todas las teorías y reflexiones sobre las que se estudia cada uno de estos formatos. Las obras elegidas sobre todo desafían el modelo clásico. Se escogieron las obras de Herzog y Varda ya que son directores consagrados, de gran trayectoria, que han explorado tanto el ámbito de la ficción como el del documental. Por otra parte, filmes como *The Act of Killing* y *Searching for the sugar man* han generado mucha crítica y polémica sobre las formas en que se debe hacer un documental; y finalmente se eligió tratar el documental interactivo, ya que es uno de los formatos que está tomando más fuerza dentro del circuito de este cine.

Los filmes objeto de estudio, permitirán conocer cuál es el discurso de este tipo de cine, así como las relaciones que se dan entre quién está delante y detrás de la cámara. Este trabajo consiste principalmente en un estudio sobre las formas en las que se piensa el documental contemporáneo. En los filmes seleccionados, los cineastas han realizado exhaustivos trabajos de campo, inmersiones prologadas en determinados espacios en busca de historias de ciertas comunidades o sujetos. Ellos transmiten estas historias a través del lenguaje cinematográfico, que a diferencia del lenguaje científico, deconstruye la sobriedad u objetividad para narrarlo desde una visión de autor, subjetiva, experimental y que juega en ocasiones con categorías propias del cine ficción, que tradicionalmente han sido

excluyentes; esto con el fin de indagar en nuevas formas de lo que su tradición ha marcado y que al trascender es crítico consigo mismo (Weinrichter, 2007).

Este estudio parte de que la transformación del cine de no ficción se relaciona tanto con su práctica como con las formas de pensarlo; por ejemplo, con el desarrollo de la digitalización se abre camino a la experimentación de la imagen, lo cual ha generado nuevas reflexiones y variaciones en la creación y producción del documental; ha permitido construir las historias de otra manera. Por tanto, para entender las transformaciones del documental y conocer su naturaleza, será necesario revisar sus orígenes y discusiones teóricas en torno al mismo para, posteriormente, aproximarse a los debates y producciones más recientes.

Es importante indicar las distintas denominaciones que se ha le dado a esta práctica, tradicionalmente conocida como documental y que hoy en día también se llama cine de no-ficción, como se mencionó antes. Para algunos teóricos, la denominación de no-ficción, herencia del “*non-fiction*” inglés, implica una extensa zona del documental, en la que interviene lo convencional, la ficción y lo experimental. Este tipo de cine:

“permite mezclar formatos, desmontar discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión” (...) ¿Qué traspasa este cine documental? No solamente las fronteras entre ficción y realidad El desarrollo del documental se ha dado por el cuestionamiento de objetividad/subjetividad, verdad/punto de vista” (Weinrichter, 2004: 19).

Este trabajo de fin de máster está estructurado de manera que se inicia con una revisión sobre los orígenes del documental para establecer la base del debate. Se ha trabajado con textos generales del documental como los de Eric Barnouw, Bill Nichols, Besty A. McLane y con textos fundamentales sobre cada forma formato de autores como Antonio Weinrichter, Josep M. Catalá, José Enrique Monterde, María Luis Ortega, Arnau Grifeu, Jill Godmillow, Joshua Oppenheimer, Alan Berliner, entre otros, y con publicaciones específicas sobre la obra de los cineastas escogidos. Finalmente, será

importante discutir sobre los circuitos del documental: en dónde se exhibe, quiénes son sus espectadores y cuál es la crítica y el mercado que ha generado. Esta investigación plantea articular la diversidad de modalidades que ha generado el cine de no ficción y los planteamientos que ha producido el mismo.

A inicios del 2000, la producción del cine de no ficción y los espacios de exhibición comenzaron a proliferar. Esta práctica que solía depender tan solo de sus propios circuitos fue impulsada fuera de su cerrado ámbito habitual y proyectada incluso a los titulares de la prensa no especializada (Weinrichter, 2010). Los estudios sobre el documental son recientes ya que se ha profundizado más en el cine de ficción. Por lo tanto, dado su reciente apogeo, es necesario ahondar en las características visuales, niveles de significación, discurso, estética y recepción.

Este estudio parte de la necesidad de conocer el desarrollo de un cine que se encuentra vigente, para así determinar qué plantea y cómo lo hace. El documental clásico ha generado un corpus extenso. Muchos de los enfoques o teorías alrededor de este tipo de cine se enfocan principalmente en la cuestión de la verosimilitud y de cómo se involucra el director en la historia. Las reflexiones de Flaherty o Grierson estaban centradas en cómo representar la realidad con la cámara. La aparición de los estudios cinematográficos en la academia hizo que muchos se interesaran por este tipo de cine. Bill Nichols, por ejemplo, crítico y teórico de cine, se especializó en el documental y en sus libros comenta sobre la relación entre el documental y teorías como la semiótica. Sin embargo, los libros de Nichols y Barnow no llegan a hablar de las producciones más contemporáneas.

El estudio del cine documental se ha centrado principalmente en el *direct cinema* y en el *cinéma vérité*, sobre lo que existen varias investigaciones. No obstante, sobre las formas de documentalismo contemporáneo, la información se encuentra muy dispersa; por un lado, se sigue hablando de la representación de la realidad a través del objetivo, pero por otro, al desafiar el documental sus formas clásicas, existe un debate sobre asuntos éticos del documentalista y sobre todo de la verosimilitud. Además, existe ahora una amplia discusión sobre el documental interactivo, el documental en el museo y las nuevas plataformas donde

se presenta este cine. La intención de esta investigación es poder reunir y confrontar las distintas reflexiones sobre el documental contemporáneo.

Este trabajo va a tener un enfoque historiográfico, es decir, se realizará una reflexión sobre cómo se ha estudiado el documental desde sus inicios para poder llegar a las discusiones más actuales. El proyecto parte de la pregunta: ¿De qué se habla ahora cuando se habla sobre documental? Por lo tanto, es necesario conocer cómo se ha teorizado esta práctica y del mismo modo cómo esto la ha transformado.

Las primeras aplicaciones de teorías estructuralistas, posestructuralistas, psicoanalíticas, formalistas o feministas fueron muy válidas para el estudio de filmes clásicos, ya que ofrecieron herramientas interpretativas y modelos conceptuales; abrieron niveles de complejidad formal en el cine y ayudaron a entender de manera más clara términos sociales, sexuales y políticos (Nichols, 1997: 19). Al ser el objeto de estudio el cine documental contemporáneo, es necesario buscar teorías, estudios y enfoques más actuales que sirvan para el desarrollo de la investigación.

La teoría reciente sobre cine manifiesta una reacción en contra de los excesos de estructuralismo y posestructuralismo, de modo que busca una pluralidad en cuanto a su enfoque; por lo tanto, es ahora más pragmática y menos grandilocuente, menos etnocéntrica y más heterosexista, prefiere basarse en la pluralidad de paradigmas teóricos (Stam, 2001). Uno de los debates principales es sobre si se puede seguir hablando de cine cuando el cine deja la gran pantalla y se traslada a otras plataformas. Actualmente, existe un debate sobre la especificidad del cine ya que esta se ha extinguido con la aparición de otros medios audiovisuales, electrónicos o cibernéticos (Casetti, 1994). El cine de no ficción se ha apropiado de estos nuevos medios para mezclar formatos, descomponer discursos y reflexionar sobre la realidad. Por tanto, es necesario revisar en qué consiste esta práctica.

1.1. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo de fin de máster es realizar una aproximación al debate teórico y a la producción de cine de no ficción contemporánea a partir de un recorrido historiográfico por las reflexiones en torno a este tipo de cine. Por tanto, es necesario identificar las diferentes variaciones que surgen en la no ficción con el fin de apuntar algunas características que definen el documentalismo del siglo XXI.

Entre los objetivos secundarios, queremos indicar los factores influyentes en el desarrollo del cine de no ficción, lo que permitirá conocer qué plantea y cómo lo hace. Partimos de que el *boom* de lo digital ha cambiado el rumbo del audiovisual; por lo tanto, queremos ver hacia dónde se dirige este cine. Asimismo, este trabajo busca conocer la expansión del cine de no ficción desde la proliferación de las nuevas plataformas de exhibición -televisión, museo, Internet- y difusión que, además de traer nuevos espectadores, han creado mercados, han abierto circuitos y han propuesto otra mirada al documental.

Finalmente, queremos reflexionar sobre el corpus teórico que ha generado el cine documental clásico y contemporáneo y poder enfrentarlo para así conocer cuáles son las similitudes y diferencias entre las formas de estudio de hace varias décadas y las más actuales. La diversidad de formatos que ha generado el cine de no ficción permitirá conocer las distintas maneras en que ha sido abordado y también cuáles son sus producciones.

1.2 Metodología

El carácter de esta investigación es contemporáneo y teórico, con un enfoque historiográfico sobre el cine documental. El marco teórico, por lo tanto, es amplio ya que incluye los estudios sobre los inicios del documental, del documental clásico pero sobre todo hay un enfoque hacia las reflexiones sobre el cine documental más contemporáneo, ya que el objetivo del trabajo es aproximarse a la producción y al estudio del documental más reciente. Al elaborar una taxonomía de las variaciones del cine de no ficción, también se

trabaja con textos que hablan sobre cada formato, lo cual permite tener una visión más amplia sobre lo que se piensa en relación a este cine.

El marco teórico servirá para acercarse a los conceptos necesarios sobre el cine documental y sus formatos, pues cada uno de estos constituye un universo dentro de esta tipología. Se ha elegido un enfoque historiográfico ya que es necesario confrontar los estudios iniciales de cine documental con los más actuales. Para poder conseguir los objetivos planteados en la investigación ha sido necesario buscar tanto material bibliográfico como hemerográfico y audiovisual:

-Material bibliográfico y hemerográfico: libros relacionados con el tema de investigación (la mayoría se encuentran en la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, en la biblioteca de la Universidad de Barcelona y en Internet), prensa y revistas de cine especializadas y no especializadas en cine documental

-Revistas de cine: *Cinema Journal*, *Film Quarterly*, *Screen*, *Jump Cut*, *Sense of cinema*, *Ida* (International Documentary Association), *Indiewire*, etc.

-Prensa no especializada: *The Guardian*, *El País*, *La Vanguardia*

-Publicaciones académicas: Jstor, Google Academic.

-Material audiovisual: filmes (documentales seleccionadas, documentales clásicos, documentales de los directores seleccionados), videos (entrevistas a los directores, conferencias colgadas en YouTube).

2. INICIOS DEL DOCUMENTAL: MOVIMIENTOS Y DIRECTORES

Casi siempre, al hablar de cine documental se lo hace oponiéndolo al cine de ficción. No obstante, el documental es un tipo de cine que ha generado su propio corpus y que, además, se ha desarrollado no siempre a la par que el cine de ficción. El documental ha tenido un problema de reconocimiento como tipo de cine. Los espacios de exhibición y distribución, al inicio, eran escasos. Sin embargo, en los últimos veinte años, el documental ha tomado fuerza. Muchas de las revistas que se especializaban solo en la ficción ahora se enfocan también hacia el documental, como *Cinema Journal*, *Film Quartely* o *Screen*. También, hay otros medios como *Jump Cut* o *Sense of Cinema* sobre el cine de este tipo; y revistas o blogs especializados en documental como *Ida* (International Documentary Association) o *Somos Documentales*, *Naranjas de Hiroshima*, entre otros.

Internet ha sido una herramienta para la difusión del documental; por ejemplo, en Twitter existen varias páginas que comparten noticias o críticas sobre documentales como: @hotdocs, @DocAllianceFilms, @DocumentaryBlog, @documentary_now. El circuito de festivales también ha impulsado el documental. Sundance, Tribeca o Idfa financian y difunden actualmente proyectos sobre cine documental. Además, existen festivales especializados; en España, por ejemplo, DocumentaMadrid, DocsBarcelona y Punto de Vista. Por otra parte, el uso de cámaras más pequeñas y la difusión que se puede dar por Internet, ha permitido la expansión de este formato.

La discusión sobre cómo encajar al documental entre arte cinematográfico, ficción y no ficción ha sido muy amplia. Definir este cine en la actualidad resultaría muy complejo debido a los múltiples caminos que ha tomado; es necesario buscar los factores que han influido en el desarrollo y expansión de este tipo de cine en las últimas décadas, uno de los cuales es sin duda la digitalización. Las fronteras entre ficción, documental y experimental se diluyen cada vez más y se entremezclan creando nuevas formas híbridas. Tanto la televisión y el museo como otras plataformas le han dado cabida al documental de manera que han permitido el desarrollo de géneros y subgéneros.

La práctica documental va a operar sobre la realidad aprovechando sus aspectos significativos y definitorios. Este tipo de cine se convierte en una pieza que revela una visión personal e intransferible. En cuestión de terminología, la palabra documental se relaciona con documento, es decir, algo que se refiere a algún registro de la realidad. En el mundo contemporáneo, lo documental está presente en la cotidianeidad: en el medio industrial, periodístico, artístico, científico, etc. Para estudiar el documental contemporáneo, esta investigación parte de la definición que plantea Antonio Weinrichter en su texto *Desvíos de lo real* (2004) en el que indica que:

“La no ficción es una categoría negativa que designa una 'terra incógnita', la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción-no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esta tierra de nadie, esta Zona aural entre la narración y el discurso, entre la historia y la biografía singular y subjetiva” (Weinrichter, 2004: 11)

No obstante, antes de profundizar en la variedad de formas de la no ficción, es necesario hacer una síntesis sobre las formas clásicas del documental: cuáles fueron las principales escuelas o movimientos y quiénes sus representantes. Erik Barnouw, historiador y autor de varios textos sobre el documental, señala que el cine aparece como una necesidad imperiosa de documentar. Se trataba de registrar sucesos: la llegada del tren, los trabajadores saliendo de la fábrica eran eventos del diario vivir, en ninguna de estas películas intervenían actores. Los Lumière habían demostrado las posibilidades de su invento. Estos primeros filmes que fueron rodados con cámara estática y plano único registraban un instante de la vida cotidiana de ese entonces, sin la intención de lo que vendría después: contar historias.

“La compañía Lumière había logrado realizaciones extraordinarias en tres años. Desde el punto de vista financiero, había recogido la principal cosecha del nuevo invento. Puso en marcha una nueva industria en cinco continentes. Consagró la palabra cinema, una abreviatura temprana del cinématographe en innumerables lenguas. También había creado un modelo de entretenimiento. En cuanto a los diversos países, la visita de un operador de Lumière marcaba el comienzo de la historia fílmica del país en cuestión” (Barnouw, 1996: 23).

Los Lumière habían demostrado las posibilidades y los beneficios que se podían obtener con su aparato; es así que otros inventores sacaron productos para rivalizar con el cinematógrafo. En todo el mundo surgieron varias empresas que querían trabajar con este nuevo invento, muchas de estas se fundaron por ex operadores de *peep-shows*; sus producciones se relacionaban con temas no ficticios, a los que se llamaron *documentaries*, *actualités*, *topicals*, *películas de interés*, *filmes de expedición*, *filmes de viajes o travelogues* (Barnouw, 1996: 23). Varias de las proyecciones se convirtieron en agentes de propaganda de actos de la realeza; por ejemplo, en los archivos cinematográficos de Suecia, en el año 1907, aparecen los siguientes referentes: Oscar II y Sofía en sus bodas de oro, Guillermo II y Nicolás II a bordo del Deutschland, El Káiser Guillermo visita Londres, Funeral de Oscar II, etc.

Había iniciado en esos años lo que ahora conocemos como cine; muchas de estas producciones ya no se encontraban solamente en el ámbito de registro de la vida diaria, sino que se empezaron a contar historias de ficción. En 1898, Boleslaw Matuszewski, operador del cinematógrafo que trabajaba en Varsovia escribió *Una nueva fuente de la historia: la creación de un archivo para el cine histórico* (Matuszewski, 2012). Esta es una de las primeras reflexiones sobre el cine documental y el archivo histórico. Matuszewski considera los documentos como una forma de reconstrucción y estudio del pasado. Además, aconsejaba la utilización del cine en las artes, la industria, la política, la medicina, etc.

“Podría convertirse en un método de enseñanza singularmente efectivo. ¡Cuántas descripciones vagas abandonaremos el día que una clase pueda, proyectados en precisas imágenes en movimiento, los rostros calmos o alterados de una asamblea deliberando, el encuentro de jefes de Estado listos para firmar una alianza, la partida de tropas y escuadrones, o incluso la fisonomía móvil y cambiante de las ciudades! Pero puede que pase un largo tiempo hasta que podamos recurrir a esta fuente auxiliar para enseñar historia. Primero debemos acumular estas manifestaciones exteriores de historia para que luego puedan ser desplegadas frente a los ojos de aquellos que fueron testigos de ella” (Matuszewski, 2012).

“Este primer período del documental exhibía en sus obras una atmósfera de profecía. Pronosticaba las muchas funciones potenciales que podía asumir un productor de filmes documentales” (Barnouw, 1996: 23). Desde sus inicios, los documentalistas se han visto muy relacionados con un espíritu explorador. Robert J. Flaherty, quien sería uno de los fundadores del documental; desde muy joven se interesó por lugares apartados de la urbe, trazó mapas en regiones desconocidas y emprendió varias expediciones. En 1913, antes de iniciar otra de sus expediciones en busca de yacimientos, adquirió una cámara Bell & Howell. Lo que empezó siendo algo casual, terminó por convertirse en su obsesión. Flaherty. Durante los años 1914 y 1915 rodó varias horas de película sobre la vida de los esquimales.

Flaherty quiso utilizar este material como medio de educación para campos como la Geografía y la Historia, de modo que dio comienzo a las exhibiciones sin haber terminado la producción de su filme. El protagonista de la historia fue Nanuk, un cazador de la tribu itivimuit de esquimales. Al tener respuesta positiva en las exhibiciones y conseguir el financiamiento, Flaherty logró terminar su documental *Nanuk, el esquimal* (Nanook, of the North, 1922). Los negativos fueron tomados en 1921 y revelados los primeros meses del año siguiente; el filme se rodó en Canadá y fue lanzado en Estados Unidos en 1922.

“Flaherty había asimilado los mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas” (Barnouw, 1996: 40).

El filme pretendía llevar a la audiencia a explorar un espacio distinto; el método utilizado fue el de la observación participativa. Pese a la desconfianza de los distribuidores de esa época, el filme tuvo mucho éxito. Las perspectivas desde las que se ha estudiado el film de Flaherty son varias. Por una parte, la mediatización de la historia de *Nanuk, el esquimal* permitió que se la registrará como los uno de los mejores filmes de todas las épocas en el festival de Mannheim en 1964 (Barnouw, 1996); por otra, los antropólogos utilizaron la película para el estudio de culturas que se encuentran en extinción; así también muchos lo acusaron de realizar un retrato romántico de la cultura y no representar de manera objetiva a esa cultura. Nanuk, el esquimal fue el primer documental tratado como obra de arte.

Este director pensaba su filme como un documento vivo y no solo un espectáculo regido por imperativos industriales que le restaban autenticidad (Colombres, 2005). Nanuk participaba en el filme. Además de haber realizado estas primeras inmersiones en el campo de lo documental, Flaherty también se dedicó a reflexionar alrededor de este tipo de cine. Para Flaherty, estos filmes daban la posibilidad a las personas de explorar espacios y realidades a los que no estaban acostumbrados, a conocer al otro. *“En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera en la mente”* (Robert Flaherty en Colombres, 2005: 51, 52). Flaherty apostaba por un rodaje que no necesite de un estudio, que todo lo que se obtenga en la película sea del entorno natural.

“Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro, para conseguir este fin es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez

que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el “extranjero”, sea cual sea su apariencia externa, no es tan solo un “extranjero”, sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y consideración (...) La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive” (Robert Flaherty en Colombres, 2005: 51, 52).

Es así que el documental se funda con el deseo de la exploración del otro. Esta impronta se visibiliza tanto en los filmes etnográficos como en los sociales que tendrán su auge tiempo después. La palabra *documental* aparece en las reflexiones del sociólogo y cineasta británico John Grierson sobre el filme *Moana* (Moana, 1926) de Flaherty. Grierson se refería al documental como una compleja elaboración creativa distinta de los relatos de viajes o de las noticias. Se trataba de un cine que no quería actores, buscaba de alguna manera reconstruir la realidad y dar un testimonio de la misma. Para Grierson, el documental era una forma creativa de tratar la realidad (McLane, 2012). Con estos postulados fundó el movimiento documentalista británico del que se hablará más adelante.

El filme de Flaherty es considerado el fundador del documental; este se caracteriza por un método de acercamiento particular: vivir en sitio hasta que el relato surja solo. Esto va a tener una estrecha relación con la antropología. En 1922, Bronislaw Malinowski publica *Argonauts of the Western Pacific*, donde presenta el método de la observación participante que aplicó en sus tres viajes a Guinea y a las islas Trobiand. Al igual que Flaherty, Malinowski buscaba espacios fuera de la civilización.

Al mismo tiempo que Flaherty, otros cineastas filmaron pueblos primitivos, alentados por Nanuk. En 1925, la Paramount lanzó *Hierba* (Grass) de Merain C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, el filme trataba sobre una accidentada migración de cincuenta mil personas en busca de pasto para sus rebaños en las montañas de Turquía y Persia; al cruzar

por las montañas morían hombres, mujeres, niños y animales. Otro título que se puede mencionar es el filme francés *Jornadas Negras* (La Croisière Noire, 1926) rodada por León Poirier, que patrocinado por Citroën, registró un viaje en automóvil sin precedentes realizado desde en África (Barnouw, 1996). Barnouw menciona que una década después del lanzamiento de *Nanuk, el esquimal* el documental del explorador se encontraba en decadencia, pero que otra forma documental aparecía motivada por los grandes cambios sociales de la época.

Varios críticos señalarán que en la década del veinte el documental encuentra su rumbo. En Estados Unidos estaría Flaherty con una narrativa relacionada a las películas de viajes, orientado más hacia lo etnográfico; en Europa, en cambio, aparecía otra corriente que vendría de las experiencias vanguardistas, las cuales le darían al documental su característica de experimental; y desde el lado soviético, Dziga Vertov desarrollaría filmes con un tinte más político (McLane, 2012). Vertov quien sería uno de los principales representantes del cine soviético estuvo relacionado desde muy joven con la medicina, la psicología y la poesía, de manera especial con el movimiento futurista que había surgido en Italia y que, posteriormente, se difundió por otros países.

Vertov muy joven formó parte del Comité de Cine de Moscú, fue editor del noticiario Semanario Fílmico (*Kino-Nedelia*) que comenzó en 1918; su tarea consistía en reunir, seleccionar y organizar el material que llegaba sobre los combates, las crisis, desastres y victorias. Las copias llegaban a varios lugares del país para que los combatientes revolucionarios pudieran verse en pantalla, la misión era que la gente esté informada de los altibajos de la violenta lucha (Barnouw, 1996). Al finalizar las luchas, Vertov había compilado el largometraje *Historia de la guerra civil* (*Istoriya Grazhdanskoi Voini*, 1921) con varias tomas a las que tenía acceso. Hasta ese momento, Vertov había trabajado con imágenes filmadas por otras personas; después de 1920 se dedicó a redactar manifiestos, teorizar y producir filmes.

El noticiario *Kino Pravda* (Cine verdad) y su teoría *Kino Glaz* (Cine ojo) sintetizaba la doctrina de Vertov. El cine que proponía debía basarse en la verdad, es decir, presentar

fragmentos de la realidad actual reunidos con un sentido. Vertov repudiaba las imágenes como teatro. Consideraba el tradicional filme de ficción igual que la religión. Es conocida su frase: *El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal como es!* Vertov propone una cámara que sea un reflejo de la realidad, por tanto, rechaza los elementos dramáticos como los actores, el guion y la escenografía. La estilización de sus filmes vendrán de la calidad de la imagen y del ángulo de la toma (Colombres, 2005: 18).

“Las teoría y obra de Vertov surge de la unión de diversos elementos: la efervescencia de las vanguardias, unida a la proyecto socialista del hombre nuevo, que el cineasta expresa por escrito en una serie de vibrantes manifiestos de audaz topografía; y la idea de crear un nuevo cine para ese hombre nuevo, que pasa por un rechazo total a las películas de ficción, del cine que proviene de la novela y el teatro”. (Weinrichter, 2009a: 32)

La doctrina de Vertov era que el cine proletario debía basarse en la verdad y presentar la realidad actual; la función de los filmes soviéticos debía consistir en documentar la realidad socialista (Barnouw, 1996: 54). Entre sus filmes más importantes están: *Cine-Ojo* (Kino-Glaz, 1924), *¡Adelante, soviéticos!* (Shagai, Soviet, 1926), *Una sexta parte del mundo* (Shestaya Chast Mira, 1926), *El undécimo año* (Odinnadtsati, 1928) y *El hombre de la cámara* (Chelovek Kinoapparatom, 1929), una de las obras más experimentales en la cual Vertov muestra la vida cotidiana soviética, cuando la gente se levanta, duerme, juega o trabaja (Hicks, 2008). En gran parte del filme aparece la figura del camarógrafo Mijail Kaufman, hermano de Vertov. Posteriormente, en Ucrania realizó un filme de cine sonoro *Entusiasmo: Sinfonía del Donbas* (Entuziazm: Simphonya Donbassa, 1931); luego, completó el filme *Tres Cantos de Lenin* (Tri Pesni o Leninye, 1934).

El trabajo de Vertov influenció mucho a otros creadores; por ejemplo, Esfir Shub quien trabajó en Moscú por un tiempo como montadora y poniendo subtítulos a filmes extranjeros, se interesó por los noticiarios antiguos. Su principal obra es un extenso documental titulado *La caída de la dinastía Romanov* (Padeniye Dinasti Romanovikh,

1927). Existe una larga relación entre el noticiario y la realeza; un camarógrafo de la corte había captado cumpleaños, partidas de croquet, paseos, etc. El éxito de la directora le impulsó para realizar otros trabajos como *La gran ruta* (Veliky Put, 1927) o *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi* (Rossiya Nikolaya II Lev Tolstoy, 1928).

Otros nombres importantes a mencionar en esta breve síntesis sobre los primeros documentales es Víctor Turin y su obra *Turksin* (1929), sobre la construcción del ferrocarril Turquestán-Siberia; Yakov Blyokh con *Documento de Shanghai* (Shanghaisky Dokument, 1928) que es un retrato sobre una ciudad dividida: los chinos sometidos y los miembros de las concesiones internacionales armados; Mijail Kalatozov con *Svanetia* (Sol Svanetti, 1930), sobre una comunidad aislada entre el Mar Negro y el Mar Caspio; Mijail Kaufman con *Moscú* (Moskva, 1927), sobre la vida de la capital soviética, entre otros filmes. Vertov no solo había influido en el documental, sino también en las películas de ficción de los años veinte (Ellis, Jack y Betsy A, McLane, 2005).

En otros países, muchos artistas como pintores o escultores estuvieron interesados en el cine, algunos de ellos incluso experimentaron con este. Viking Eggeling y Hans Richter, pintores vanguardistas establecidos en Zurich, llevaron las ideas de Vertov a su última conclusión e hicieron el filme abstracto *Sinfonía de las carreras* (Rennsymphonie, 1928), donde utilizaron imágenes de carrera de caballos. Otro ejemplo de esta tendencia es *Ballet mécanique* (1925) de Fernand Léger y Dudleye Murphy. Jean Painlevé, quien además de en la biología y la fotografía se involucró en el cine, produjo obras como *La raya* (Le Pieuvre, 1928) o *Huevos de Picón* (Oeufs d'Épinoche, 1928). Muchas de estas obras aparecieron en los cineclubes que representaban espacios de protesta contra el carácter comercial del cinematógrafo. La principal preocupación de la vanguardia francesa durante los años veinte fue explorar las posibilidades de la forma del filme y rechazar un filme teatralizado (Aitken, 1990)

En 1927, también influenciado por Vertov y Eiseinstein, Walther Ruttmann realiza *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, 1927), uno de los documentales sobre ciudades más reconocido de la historia del cine. Este filme está

dividido en cinco actos que surgen según los momentos del día; presenta la cotidianeidad de una metrópoli como Berlín desde que amanece hasta que anochece. Pese a que anteriormente se habían realizado filmes sobre ciudades, este fue de gran influencia para otros directores que intentaron hacer documentales sobre ciudades de la misma manera que Ruttman. El filme está acompañado de la sinfonía compuesta por Edmund Meisel, compositor austríaco que además colaboró en otras ocasiones para Eisenstein.

Otro de los documentales sobre ciudades que es necesario mencionar es *Sólo las horas* (Rien que les heures, 1926), de Alberto Cavalcanti, quien realizó un filme similar al de Ruttman pero sobre París. Boris Kaufman, hermano de Vertov, también se interesó por la capital francesa y colaboró como camarógrafo y fotógrafo para Jean Vigo. Vigo desde muy joven se involucró en los cineclubes de Niza; su primer documental fue *Sobre Niza* (À Propos de Nice, 1930). Posteriormente realizó dos filmes de ficción: *Cero en Conducta* (Zéro de conduite, 1933) y *L'Atlante* (id., 1934). Henri Storck desde Bélgica mantenía contacto epistolar con Vigo y creó el cineclub de Ostende en el cual colaboraron varios artistas de la ciudad. Influenciado por el cine de Flaherty, de Ruttman y de Vigo, Storck realizó otra sinfonía de ciudad, *Ostede* (Images d'Ostede, 1930) que circuló por varios cineclubes y tuvo gran éxito.

En Ámsterdam, Storck conoció a Joris Ivens que formaba parte del cineclub de Ámsterdam, llamado Filmliga (Ivens, 1969). El primer trabajo de Ivens fue *El puente* (De Brug, 1928) el cual fue muy bien recibido por los cineclubes y la crítica, luego presentó *Lluvia* (Regen, 1929).

“Con extraordinaria belleza y precisión, Ivens pinta las configuraciones hechas por la lluvia, que primero cae mansamente y luego con creciente violencia; se precipita en charcos, canalones, canales, ríos: se derrama por ventanas, paraguas, vagones, automóviles, bicicletas; se escurre por las gárgolas, las cornisas y miembros de estatuas (vemos una urbe a través del lente de la lluvia)” (Barnouw, 1996: 74).

Ivens fue también un documentalista viajero; tras sus trabajos en Holanda, viajó a la Unión Soviética, a España, a China y a Estados Unidos por lo que tiene una amplia filmografía. Durante la Guerra Civil Española realizó uno de sus filmes más importantes *Tierra de España* (Spanish Earth, 1937) en colaboración con Ernest Hemingway y Orson Welles, este filme se relaciona con su etapa posterior, donde hace un trabajo más político. No obstante, el documental silente de los primeros años de Ivens o Vigo tuvo sólo un breve momento de gloria; con la llegada del cine sonoro y la crisis de 1930, el documental se reinventó (McLane, 2012). En este escenario aparece la figura de John Grierson.

La llamada Escuela Documentalista Británica se refiere a un grupo de cineastas y a un grupo de filmes y textos que aparecieron en Inglaterra en el periodo de entre guerras. Este movimiento estuvo ligado esencialmente al liderazgo y a la visión creativa de John Grierson quien entendió el documental siempre como una empresa artística y social al servicio de un conjunto de valores (Gonzalo de Pedro Amatria en Weinrichter, 2010). Este movimiento no consistía únicamente en una colección de filmes, estuvo también al servicio de la campaña política y la reforma cultural; utilizó material filmado, discursos, lecturas y escritos (Hardy, 1979).

Sin bien el único filme que dirigió Grierson fue *Drifters* (Drifters, 1929), su influencia en el cine documental es muy importante. Entre 1927 y 1933, consiguió reunir a cineastas como Basil Wright, John Taylor, Arthur Elthon, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg y Harry Watt, junto con ellos empezó una propuesta de documental social que capturaba imágenes de la vida real y que intentaba mostrar la vida y los problemas de la sociedad, al contrario de otros cineastas que se interesaron por civilizaciones apartadas (Aitken, 1990). Algunas obras de este movimiento son *The Song of Ceylon* (1933) y *Children at school* (1937) de Wright; *Night mail* (1936) de Watt y Wright; *Spare times* (1939) de Humphrey Jennings, entre muchas otras.

“En todas ellas, se puede percibir una misma energía, una misma motivación, y un mismo espíritu investigador, a la búsqueda de los recursos expresivos, a menudo poéticos y extra cinematográficos, que se acostumbraban a perseguir una vez entrada en la sala de montaje. En Song of Ceylon, por ejemplo, Basil Wright experimenta con la desincronización del sonido en una fábula visual que pretende poner en contraste el pasado y el presente, la tradición y la modernidad de Sri Lanka. Wright utiliza una voz en off que va recitando pasajes de un libro de viajes del siglo diecisiete y, al mismo tiempo, contrasta las imágenes de la vida tradicional del país con otras formas más modernas que conviven con aquellas. De este modo, Song of Ceylon puede considerarse como la heredera del formalismo simbólico que Grierson había inaugurado con Drifters al proponer un montaje paralelo que relacionaba el trabajo artesanal de los pescadores con la estructura industrial y comercial propia del mundo moderno” (Petrus, 2012).

Cavalcanti, a quien se lo mencionó anteriormente por su filme *Sólo las horas*, tras vivir en Francia se involucró con la escuela liderada por Grierson. El conocimiento de Cavalcanti sobre la técnica cinematográfica complementó el conocimiento de Grierson sobre filosofía, lo cual dio forma al desarrollo del movimiento documental entre 1934 y 1938; la importancia de estos filmes es que se referían a procesos sociales. Algunos de los títulos de este director durante esta época son *Coal Face* (1935), *Message from Geneva* (1937), *We Live in Two Worlds* (1937) y *Four Barriers* (1938), entre otros.

“Los integrantes del movimiento, no estuvieron afiliados a ningún partido y aunque tuvieron algunas conexiones con el comunismo, en ningún momento y en ningún caso lo asumieron ni en su práctica personal y menos en la fílmica. Entonces, ¿qué camino se planteaban para incidir en la sociedad? La toma de conciencia política y social a partir de la constatación de la realidad. Para eso filmaban lo que veían, mostraban, daban información sobre esta realidad, denunciaban en casos extremos (...); en definitiva, reclamaban la reforma de una situación deficiente” (Medrano, 1982: 44).

Finalmente, el auge de la Escuela Documentalista Británica se terminó cuando el National Film Board of Canada (NFB) le pidió a Grierson que lo dirigiera, de manera que se trasladó a Canadá donde tuvo gran éxito. Grierson elaboró unos postulados sobre el documental, en los que reflexionaba sobre los principios que este tipo de cine debía tener; como fotografiar el relato vivo, no utilizar actores, ni tampoco producir escenas en estudio y evitar el esteticismo. Usar el material natural, dice Grierson, es la distinción vital del documental frente a al cine de ficción. Para él tanto el trabajo de Flaherty como sus reflexiones teóricas apuntaban a un concepto acertado de lo que debía ser el documental. No obstante, a diferencia de Flaherty, Grierson se interesaba más por su entorno cercano que por las civilizaciones lejanas.

La politización del documental no correspondía únicamente al trabajo de Grierson y su movimiento. En Alemania, una de las formas de documental fueron los filmes nazis. Con la llegada de Hitler al poder y de Goebbels como su ministro de propaganda, los cineclubes que habían funcionado de manera independiente, desaparecieron. No obstante, en este contexto aparece Leni Riefenstahl quien en sus inicios estuvo vinculada con filmes de montaña y posteriormente con documentales para el régimen nazi (Trimborn, 2008). Financiada por el partido nazi, Riefenstahl realizó *Victoria de la fe* (Sieg des Glaubens, 1933) y luego, con un gran presupuesto y un enorme despliegue de recursos humanos y maquinarias, *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935) sobre el Congreso del partido nazi que tuvo lugar en 1934. Este filme fue un éxito de propaganda por lo que mucha gente se adhirió a la propuesta de Hitler. Posteriormente, realizó *Olympia* (1938) sobre los juegos olímpicos de 1936 realizados en Berlín. Los filmes de Leni Riefenstahl han pasado a la historia como valiosos documentos de la época.

“El cine documental era un joven en esa época, de modo que Riefenstahl era capaz de expandirlo y redefinir su estética y su técnica. Los documentales alemanes de los veinte enfatizaban el modernismo y temas urbanos. Antes de Riefenstahl no había documentales con inclinación de derecha que hayan sido tomados en serio. Al final de los años veinte, el cine documental atravesó un proceso de politización debido a la crisis mundial. En Europa, en Estados Unidos, en la Unión Soviética, los

documentales alcanzaban un nuevo estatus y se convertía en una herramienta de propaganda” (Trimborn, 2008: 95).

Mientras en Alemania el movimiento de los cineclubes fue nulo por la censura y represión del régimen, en países como Estados Unidos, nacieron otros movimientos influenciados por algunos cineastas europeos. En ese país, los cineclubes surgieron de manera tardía, probablemente porque se encontraba en el centro del imperio cinematográfico (Barnouw, 1996). En Nueva York aparece la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos y que se extendió luego por otros lugares del país; los miembros de la liga se centraban en documentar los despidos, los cierres de establecimientos, las marchas y otras actividades durante la crisis de 1930, buscaban capturar la imagen real de la vida en Estados Unidos. Con las imágenes que obtenían, organizaron un Noticiario de los Trabajadores que se exhibió en varias salas. Cuando Roosevelt asume el poder, los boletines y filmes de estas ligas empiezan a tener apoyo oficial. Algunos de sus miembros, entre fotógrafos y cineastas fueron Ralph Steiner, William Van Dyke, Walker Evans, Dorothea Lange y Pare Lorentz. Este último con una trayectoria muy breve, pero fructífera, uno de los cineastas más importantes de la Gran Depresión. Algunos de sus filmes son *The Roosevelt Year* (1933), *El arado que rompió los llanos* (*The plow that broke the plains*, 1936) y *The River* (1938), entre otros.

En otro contexto, en 1936 inició la Guerra Civil española. Varios artistas llegaron a este escenario y retrataron lo que ocurría. Roman Karmen filmó varias imágenes que servirían para el largometraje montado por Esfir Shub, *España* (*Ispaniya*, 1939), Herbert Kline de origen norteamericano también llegó al país y realizó el filme, en colaboración con el fotógrafo Geza Karpáthi, *Corazón de España* (*Heart of Spain*, 1937). Durante estos años de crisis y guerras se realizaron varios documentales. Entre Japón y China en 1931 se estaba librando una batalla, la cual fue tratada por Harry Dunham en el filme *China devuelve el golpe* (*China Strikes Back*, 1937). Por otra parte, en Japón aparece Akira Iwasaki que será uno de los representantes del movimiento cinematográfico en Tokio, él perteneció a Prokino que era la Liga Cinematográfica Proletaria; este grupo se reunía a ver filmes, discutirlos y hacerlos, se centraron en la producción de noticiarios o cortos

documentales. Otro de los integrantes de este grupo fue Fumio Kamei que produjo algunos filmes como *Shanghai* (1938), *Peking* (1928), *Shinano fudoki yori: Kobayashi Issa* (1941), entre otros.

“En diferentes países de Asia, Europa y América, el cine documental continuó mostrando desarrollos paralelos. Durante la década de 1930, estas manifestaciones comprendían no sólo el auge de las películas que abogaban por una causa de manera sutil o abierta. Sino también fenómenos tales como la presión ejercida sobre los cineclubes, eliminados en algunos lugares; también implicaba cuestiones de forma (...) Los desarrollos paralelos fueron fomentados por documentalistas viajeros. Desde el comienzo, el documental estuvo representado por operadores que iban de un continente a otro: los operadores Lumière, luego Flaherty, Grierson, Cavalcanti, Karmen y otros” (Barnouw, 1996: 118, 119).

Los años de guerra marcaron un punto alto en el desarrollo del documental. Muchos cineastas hicieron películas documentales para grandes audiencias como nunca antes (Ellis y McLane, 2005). Posteriormente a las guerras, existió una corriente cinematográfica del cine de ficción interesada en reconstruir estos hechos. Algunos ejemplos son *Roma, ciudad abierta* (*Roma citta aperta*, 1945) de Roberto Rossellini y *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946) de Vittorio de Sica. En cuanto al documental, después de la guerra divergió de varias maneras: algunos cineastas continuaron tratando el tema de la guerra con imágenes de archivo; por ejemplo *Tiempos sangrientos* (*Mein Kampf*, 1960), *Eichmnn y el Tercer Reich* (*Eichmann uns das Dritte Reich*, 1961), ambas de Erwin Leiser, *La vida de Adol Hitler* (*Das leben Adolf Hitlers*, 1961), de Paul Rotha, o *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962) de Frédéric Rossif. Esta forma de cine se trataba de una crónica histórica, en donde se dejaba de lado cualquier tipo de recreación y se utilizaban imágenes de archivo principalmente.

Diversas empresas industriales contribuyeron al desarrollo del documental; empresas como Shell fueron patrocinadoras de varios filmes. La compañía se interesó por documental carreras automovilísticas, pero también financió filmes de viajes y científicos.

Durante la los primeros años de postguerra, la producción de filmes patrocinados por empresas se incrementó en Estados Unidos. Por otra parte, en Londres, se comienza a hablar del *Free Cinema* (Cine Libre), este se refería a las exhibiciones realizadas de filmes por Karel Reisz, Lindsay Anderson y otros cineastas. Las raíces de este movimiento se relacionaban con un grupo de jóvenes de la Universidad de Oxford que comenzaron con la revista *Film Society Magazine* en 1947 que luego se transformó en *Sequence*.

Una de las características de este movimiento era el rol de los realizadores, quienes se definían como “observadores”. Este grupo de cineastas buscaba ser independiente, no realizar documentales de propaganda ni de entretenimiento; perseguía también una estética realista. Algunos de los filmes que programó el Cine Libre fueron *O Dreamland* (1953), de Lindsay Anderson; *Momma Don't Allow* (1956), de Karel Reisz y Tony Richardson; *On the Bowery* (1956) de Lionel Rogosin; *Paragraf Zero* (1956) de Włodzimierz Borowin, entre otros, no eran filmes únicamente ingleses, sino también proyectaban trabajos de cineastas de otros países. No obstante, este movimiento desapareció por problemas económicos; al no tener un patrocinador, resultaba difícil financiar los filmes. El Cine Libre como tal culmina con el filme *We are the Lambeth Boys* (1958) de Karel Reisz; sin embargo, las actitudes y el estilo del movimiento se trasladaron a un nuevo realismo social que comenzó justamente cuando el Cine Libre terminó.

Los últimos años de la década de los cincuenta, aparecieron varios nuevos aparatos tecnológicos para hacer cine, lo que significaba que los formatos se iban a transformar; por ejemplo, el trípode ya no era necesario, ahora los cineastas contaban con cámaras más pequeñas que podían llevarlas en la mano. En este momento tres países parecían señalar el eje de confluencia y también de bifurcaciones: Estados Unidos, Francia y Canadá (Ortega y García, 2008). En Estados Unidos, llamaron a este tipo de cine *direct cinema* (cine directo) y en Francia, Jean Rouch, lo nombró *cinéma vérité* (cine verdad). Richard Leacock que inició su carrera como fotógrafo y camarógrafo, colaborando incluso con Flaherty en su filme *Louisiana Story* (id, 1948), es considerado el fundador del cine directo norteamericano. Leacock creció en las Islas Canarias y su primer filme *Canary Bananas*

(1935) habla sobre el cultivo de bananas en la isla. Leacock planteaba un cine basado en la representación observacional.

En 1957, Robert Drew, también cineasta, y Leacock emprendieron un proyecto auspiciado por la Time-Life Broadcast Division; a ellos se unieron Don Alan Pennebaker, Albert Maysles y Terence Macartney-Filgate para realizar *Primary* (1960), un documental sobre las elecciones primarias en Wisconsin entre John F. Kennedy y Hubert Humphrey. Este grupo de cineastas rompió convenciones del documental tradicional: seguían a los personajes, registraban sus movimientos, enfocaban y desenfocaban, pasaron a utilizar primeros planos, dejaron de utilizar *voice-over*, utilizaban sonidos de la realidad. “*Primary destilaba una nueva sensación de inmediatez y espontaneidad, en suma, de veracidad, basada en su respuesta a la esclerosis del cine dominante, en sintonía con esa desconfianza hacia el “profesionalismo” que otras corrientes contemporáneas manifestaban*” (Ortega y García, 2008: 18).

Algunos de los cineastas que reunieron Drew y Leacock realizaron filmes que tuvieron gran éxito; Pennebaker hizo *Don't look back* (id., 1966) y *Monterrey Pop* (Monterey Pop, 1968) y los hermanos Maysles, *What's Happening! The Beatles in America* (id., 1964) o *Gimme Shelter* (id., 1970). Estos títulos se han convertido en las principales referencias filmográficas sobre el documental musical. Por otro lado, la televisión que va a ser muy influyente en el desarrollo del documental, no siempre acogió los trabajos del cine directo; sin embargo, fue uno de los principales apoyos en la carrera de Frederick Wiseman, uno de los documentalistas norteamericanos más importantes de la historia.

La carrera de Wiseman se inicia alrededor de los sesenta con el movimiento del cine directo y aún hoy, muchos años después, sigue realizando grandes producciones, hasta la más reciente *National Gallery* (id., 2014), un documental estrenado en cines que se adentra en uno de los museos más grandes e importantes del mundo la National Gallery de Londres. *Titicut Follies* (1967) fue el primer documental de Wiseman; en él filma un centro para enfermos mentales en Massachusetts; sin embargo, este filme tuvo problemas para

distribuirse a casusa de acciones legales del Estado. Los documentales siguientes de Wiseman aparecieron casi anualmente en la televisión pública (Barnouw, 1966); algunos de sus títulos más importantes son *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971), *Primate* (1974), *Modelo* (1981), *El misil* (1988), entre otras.

“Wiseman disecciona la vida social como historia natural en directo y en presente, llevando a sus extremos los modos de observación y micro-observación de los comportamientos humanos en el medio social sin obstruir la acción de los sujetos, capturando sus movimientos y palabras en vivo, sin la interferencia de la entrevista, y editándolos rehuendo cualquier construcción cronológica o relación meramente causal que dore de unívocas razones o tramas comprensivas el comportamiento de los hombres” (Ortega, 2007: 147).

A veces el término *cinéma vérité* se usa para hablar también del cine directo. Sin embargo, originalmente este término se utilizó para hablar exclusivamente del trabajo de Jean Rouch. Existen diferencias entre estos dos movimientos; el *cinéma vérité* se relaciona con un tipo de cine inclinado hacia la antropología. Rouch buscaba combinar la teoría de Vertov y el método de Flaherty (McLane, 2012), él quería llegar a verdad mediante la discusión y la entrevista. Al contrario, Drew, Leacock, Pennebaker y los hermanos Maysles buscaban captar la realidad sin entrometerse. *“El cinéma vérité buscaba explicar la razón de ser de la vida, mientras el cine directo quería que la vida se revele sola”* (McLane, 2012: 233).

En Francia, Jean Rouch estuvo muy vinculado a la antropología y también al cine. Uno trabajos más importantes es *Yo, un negro* (Moi, un noir, 1954), un filme donde presenta a los obreros indigentes de Abidjan en Costa de Marfil. Posteriormente filmó *Crónica de un verano* (Chronique d'un été, 1961) en colaboración con Edgar Morin y fotografía de Michel Brault; en el filme se recogen las reflexiones de varias personas en París sobre temas de la sociedad; este es el documental más representativo del *cinéma vérité*. A diferencia de los documentales del cine directo, Rouch y Morin se involucraban en el filme y de alguna manera creaban situaciones para que la gente hablara. Este filme

influenció a otros directores que realizaron trabajos similares al de Rouch y Morin; por ejemplo, Chris Marker hizo *Le joli mai* (1963) al finalizar la guerra de Argelia; en este filme se refleja el optimismo que se vivía en Francia en aquel momento; también *Pour la Suite du Monde* (1963) de Pierre Perrault.

Cabe hacer un paréntesis dentro de esta historia del documental para hablar sobre Chris Marker, escritor, fotógrafo y cineasta, que como se verá más adelante está presente en varios formatos del documental como el interactivo y especialmente el cine ensayo. Entre sus filmes más representativos de una larga lista de trabajos están *Lettre de Sibérie* (1957), *La Jetée* (1962), *Sans Solei* (1965), *Vive la baleine* (1972), *A.K.* (1985), sobre Akira Kurosawa, *Eclipse* (1999), *Le souvenir d'un avenir* (2001), sobre la fotógrafa francesa Denise Bellon, entre otros; además colaboró con Alan Resnais para el filme *Noche y niebla* (*Nuit et Brouillard*, 1956), y ha aparecido en filmes como *Les plages d'Agnès* (id., 2008) de Agnès Varda. El cine de Marker reclama otra mirada, se mantiene lejos del espectáculo, siempre sutil en el tratamiento de sus temáticas, pero al mismo tiempo intenso, medita sobre la imagen, el tiempo y la memoria.

El cine documental ha estado relacionado con el contexto social, político, artístico e intelectual de cada época. En los años veinte, los filmes de Flaherty reflejaban el acercamiento a la antropología y el interés por las culturas lejanas. Vertov y los cineastas soviéticos intentaron conocer las necesidades de un nuevo Estado. La vanguardia europea estaba experimentando con nuevos conceptos y al mismo tiempo reaccionando a las atrocidades de la Primera Guerra Mundial. En los años treinta, los documentales estaban vinculados a las agitaciones políticas y a la crisis mundial; los regímenes totalitarios emplearon el cine como propaganda y en países democráticos como un medio para fortalecer y mantener sus ideales. Luego de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, los documentales reflejaron muchos de los combates que ocurrían en diferentes partes del mundo; también, durante la Guerra Fría se utilizó el cine como un arma contra el Comunismo. Posteriormente, aparecieron nuevos movimientos, en los años sesenta el cine directo y *cinéma vérité*, impulsados por los nuevos equipos tecnológicos, planteaban otra manera de hacer documentales. (McLane, 2012).

En los años setenta y ochenta se puede hablar de una nueva generación de cineastas que no experimentaron las grandes crisis o las guerras mundiales, pero que se encontraban en otro contexto. Con la aparición de movimientos como el feminismo se realizaron varios filmes inclinados a sus postulados; también había un malestar por la Guerra de Vietnam, existía un movimiento de contracultura en Estados Unidos presente en todas las artes. Además, con la llegada de equipos de producción más asequibles, el documental se expandió; existen tantas producciones recientes que el concepto ha variado. El origen del término *documental* ha acarreado varias discusiones entre teóricos; sin embargo, cabe recalcar que el trabajo de Flaherty y las reflexiones de Grierson marcaron un punto de inflexión en el desarrollo del concepto (Mamblona, 2012). El documental así como aparece en esa época va a tener ciertas características definitorias que con el tiempo van a ir evolucionado e hibridando, como los temas que presenta, los propósitos, puntos de vista, formas de acercamiento, formatos, producción, métodos y técnicas (Ellis y McLane, 2005). Hasta los años noventa, el estudio sobre el cine documental se centraba en su importancia social y cultural. No obstante, los siguientes años, el interés por este tipo de cine crece de manera notable y las formas de pensar el documental se ven representadas en múltiples géneros (Mamblona, 2012).

El cine documental va a atraer a otra audiencia, con los años se han incrementado los seguidores de este tipo de cine, los lugares de exhibición y la crítica. Tanto teóricos como cineastas van a hablar del cine de no ficción ya no como un cine de la realidad o la verdad, estos términos van a ser cada vez más abstractos. En un momento, el documental dejó cierto formato de reportaje y las temáticas de exploración de espacios desconocidos y evolucionó, se expandió y se trata ahora de un género híbrido que mezcla lo real, con técnicas del cine de ficción y del cine experimental. La frontera entre la ficción y realidad es cada vez más imprecisa, lo cual ha desarrollado novedosos formatos, los cuales se han convertido incluso en subgéneros. La digitalización ha abierto nuevos caminos a la experimentación con la imagen; en el siguiente capítulo se va a explorar algunas formas del documentalismo del siglo XXI, cuáles son estas propuestas y las formas en que se está reflexionando sobre el cine.

3. VARIACIONES DEL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

3.1 El documental de *found footage*

El cine de no-ficción abarca enormes posibilidades en cuanto a técnicas y formatos; uno de estos que lleva desarrollándose desde hace varios años, pero que se ha empezado a estudiar hace poco tiempo, es el cine de *found footage*. Este se refiere a los filmes que utilizan materiales ajenos para sacarlos de su contexto y darles otro significado; estos materiales pueden ser videos caseros, material de archivo o incluso otros filmes. La traducción que los teóricos le han dado al término anglosajón *found footage* es “metraje encontrado”. Se trata de un cine que no ha sido extensamente explorado, pero al que desde hace pocos años las filmotecas, los museos y los festivales le han prestado atención a través de retrospectivas, ciclos en torno al tema o sobre artistas que han trabajado con este formato. Para desarrollar los conceptos que han surgido alrededor de este cine, es necesario mencionar que se trata de una práctica que tiene su propia tradición y que también se relaciona con otras artes plásticas y literarias, pero que especialmente se encuentra presente en el cine experimental, aunque el cine de ficción y el cine de no ficción también la han utilizado. En el campo de la no ficción se han producido varios documentales con metraje encontrado, entre los primeros ejemplos están *La caída de la dinastía Romanov* (Padenié Dynasty Romanovitch, Esfir Shub 1927), donde se utilizaron películas caseras de Nikolai II; e *Histoire du soldat inconnu* (H. Storck, 1932), en el que el director manipulaba noticieros con imágenes de políticos y militares (Weinrichter, 2007).

Esta práctica de uso de material de archivo como en el filme de Shub se relaciona principalmente con el montaje documental. Este se refiere a un proceso creativo en el cual se trabaja con materiales compilados, la mayoría procedentes de archivo; pero va más allá de esta definición, existe un carácter fragmentario y un proceso previo de búsqueda y elección. Entre los materiales visuales que se suelen compilar están: secuencias documentales completas y ya montadas, procedentes de algún formato de no ficción, secuencias fragmentadas o remontadas, secuencias o planos con tomas no empleadas en el

montaje inicial, otro materiales de la época como periódicos, revistas, etc. (Monterde et al, 2001).

Este montaje documental va a ser utilizado principalmente para el tratamiento de temas históricos. Algunos filmes a mencionar son: *Hermano puedes darme diez centavos* (Brother, can you spare a dime?, 1974) de Philippe Mora, donde el director utiliza fragmentos de filmes con James Cagney y otro material de archivo para presentar una mirada al momento de la Gran Depresión; *America at the Movies* (1977) de George Stevens Jr. en la que se cuenta la historia de Estados Unidos mediante la compilación de escenas de 83 filmes de ficción; o *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino sobre la Guerra Civil española. Uno de los documentales más reconocidos especialmente por la técnica de montaje es *La Chagrin et la Pitié* (1971) de Marcel Ophüls; para hablar sobre la relación entre el gobierno francés y el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial, Ophüls utiliza imágenes de archivo y entrevistas realizadas en 1969 a oficiales alemanes y resistentes franceses de esos años.

En el montaje documental, la reproducción de vestigios de la época como cuadros, objetos, documentos visualizables ocupan un lugar central especialmente cuando el filme se refiere a períodos anteriores al nacimiento del cine (Monterde et al, 2001). Además de la compilación de materiales visuales, en el montaje documental también se trabaja con materiales sonoros y su tratamiento es muy similar al del cine de ficción, únicamente que en este caso se debe considerar si conservar o no los sonidos originales del material que se va a reutilizar.

“El film de montaje, territorio privilegiado para dotar de sentido histórico a las imágenes desde una voluntad ensayística, es sin duda uno de los epicentros del cine histórico (...) El film de montaje hace del cambio de sentido de los materiales originales su paradigma, evidenciando con ellos su voluntad de producción de sentido histórico, que lo aproxima a la tradición del ensayo histórico (...) El film de montaje ejemplifica las posibilidades de interpretar la Historia incluso a partir de discursos originalmente ajenos, yendo mucho más allá de la simple compilación e

incluso demostrando como unas mismas imágenes pueden tener sentidos distintos” (Monterde et al, 2001: 134).

El montaje documental, por tanto, hace referencia a la tradición de filmes que toman material de archivo en el proceso de realización de un filme histórico principalmente, es decir, la mayoría de documentales históricos lo harán por la vía del montaje documental. No obstante, cuando hablamos del cine de *found footage* el campo es más amplio ya que el término se utiliza para referirse sobre todo al uso de material ajeno dentro de un filme, este puede ser de cualquier tipo. El cine de metraje encontrado es un concepto de vanguardia, del cine experimental especialmente. Este tipo de cine trabaja con tomas eliminadas u *outtakes*. La práctica del remontaje, es decir, de la utilización de material ajeno está muy presente en el cine contemporáneo y es una práctica que se ha extendido. Durante muchos años, el estudio del *found footage* ha sido casi invisible, se lo mencionaba poco en los textos de estudios cinematográficos hasta que llega el *boom* de lo digital.

El cine de metraje encontrado es quizá el formato más preciso para reflexionar en torno al uso de la imagen como documento y a su manipulación. Claude Lanzmann, por ejemplo, en su documental *Shoah* decidió renunciar a incluir imágenes de archivo. Durante varios años, el director francés de origen judío buscó a los sobrevivientes, testigos e implicados en el Holocausto o *Shoah*, palabra hebrea que para Lanzmann define mejor lo ocurrido. En las nueve horas y media que dura el documental, estas personas cuentan sus vivencias durante los años de la persecución y exterminio a los judíos; en ningún momento del filme Lanzmann incluye imágenes de los campos de concentración a diferencia de otros filmes que tratan el mismo tema.

“El filme de Lanzmann habla sobre lo irrepresentable, lo infigurable, lo invisible e inimaginable” (Didi-Huberman, 2004). Lanzmann se niega a utilizar imágenes de archivo porque dice que estas imágenes son reinterpretadas y que en lo que respecta a los campos de concentración nazis, no hay ningún material que pueda contar lo que realmente pasó. Existe un peligro al utilizar imágenes y sacarlas de su contexto. Si bien el documento puede ser importante para la memoria, también se puede hipertrofiar, como menciona Didi-

Huberman. Lo interesante de la imagen es lo que está más allá de ella misma. Esta puede funcionar como un documento para recordar algo que pasó, pero también puede ser manipulada y descontextualizada.

La imagen está muy ligada a la memoria que es un elemento constitutivo de la identidad del ser humano. La imagen, como testigo de lo que ocurrió, busca también revivir la memoria, pero hay imágenes que somos incapaces de mirar como se merecen (Didi-Huberman, 2004). ¿Qué ocurre con el material de archivo? La discusión sobre su uso es muy amplia; por una parte, da un efecto de verosimilitud, pero también es susceptible a ser interpretada de una manera equívoca, especialmente cuando se trata de temas históricos o políticos.

“Porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado-es decir, “toda la verdad”-sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas merecen.” (Didi-Huberman, 2004: 140).

Al contrario del filme de Lanzmann, Jean-Luc Godard realiza *Histoire (s) du cinéma*, un filme ensayístico y de metraje encontrado; en este filme, Godard utiliza varios relatos del cine para hacer de este otro gran relato, su filme. *Histoire (s) du cinéma* regresa a planos del pasado del cine, los que representan una huella de su historia, un carrusel de imágenes. El director recurre a planos que hemos visto reiteradas veces, imágenes de escenas icónicas, frases oídas en cafés o frases de la solapa de algún libro. Godard se apropia de este material y lo arma de manera que genera una carga emocional muy fuerte en el espectador. Este film afirma la importancia del montaje en un relato. Godard habla de que lo propio del cine es la “tercera imagen” que nace del encuentro de otras dos. Al estar ahí, el metraje ajeno tiene otro significado.

Por un lado, Godard utiliza un montaje que hace girar documentos y extractos de filmes. Lanzmann acude a los rostros y a los testimonios. Didi-Huberman comenta sobre estos dos filmes:

“Son dos estéticas diferentes las que aquí están en juego, dos formas de montaje; pero también dos éticas de relación creada, en estos dos filmes, entre imagen e historia. Dos pensamientos, dos escrituras que ponen de manifiesto la publicación en sendos volúmenes de los dos filmes reconfigurados e, en el transcurso de páginas, como largos poemas.” (Didi- Huberman, 2004: 186)

La práctica de la apropiación, como se mencionó, aparece también en otras artes. Los textos que hablan del cine de metraje encontrado mencionan el trabajo de los dadaístas. Este tipo de cine es heredero de prácticas artísticas de las vanguardias como el *collage*, el fotomontaje, el *ready-made* o el *object trouvé*. La novedad de la literatura de los cincuenta fue la corriente que buscó el caos mediante la experimentación en las técnicas narrativas que se distanciaron radicalmente de las formalidades en la escritura; por ejemplo, el *cut-up* o *collage* en los textos de William Burroughs, como *El almuerzo desnudo* (Naked Lunch). Esta novela rompe con las convenciones a partir del lenguaje. En cuanto al cine, el *collage* se puede usar de dos formas: la primera como una forma estética y la otra porque tiene una “razón de ser” (Yann Beavais en Hausheer y Settele, 1992), aunque varios filmes utilizan el *collage* tanto de una como de la otra forma.

“Los cut-ups podrían otorgar una nueva dimensión al cine. Monta una escena de juego con mil otras escenas de juego de todos los tiempos y lugares. Monta y acorta. Monta calles de todo el mundo. Monta y reordena las palabras e imágenes de cualquier filme” (Burroughs, 1978)

Recuperar el material de archivo y reutilizarlo implica una lectura metafórica de ese material, algo que rompe con los paradigmas del cine observacional que proponía el *cinéma verité* o el *direct cinema*. Al utilizar metraje encontrado se saca de contexto ese material y se lo manipula. En este sentido, se puede decir que una de las características de las obras contemporáneas es su forma fragmentada. El rasgo común de estos filmes de metraje encontrado es la utilización de imágenes con otro propósito, este género crea una construcción de significado desde estas imágenes combinadas, por tanto, se trata de una obra compuesta de varios fragmentos.

“La destrucción de la unidad de la obra de arte clásica, orgánica o realista tiene como consecuencia la ruptura del ilusionismo, el rechazo del arte como representación, el repudio de la autonomía de la práctica artística como algo separado de la vida y la cultura cotidiana y otras consecuencias estéticas y sociales. Pero también puede acarrear un interés nuevo en el fragmento como un signo “relativamente independiente” en la unión de esos elementos independientes y en el origen de los mimos (ya no tiene que salir de la mano del artista sino que pueden proceder del mundo real o de las obras ajenas)” (Weinrichter, 2004:114).

Existe una noción de apropiación en este formato cinematográfico. El metraje encontrado no sólo es el material ajeno, sino también la técnica con la que se trabaja. El *found footage* es la técnica, el contenido y el foco mismo del discurso. El tema explícito de este tipo de cine. Weinrichter habla de tres características del proceso de construcción del cine de metraje encontrado: el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos y el acto de recontextualización o creación de un nuevo sentido. En el último punto, el espectador identifica de qué forma el director ha utilizado esos fragmentos.

En cuanto a artistas experimentales, existen algunos directores que utilizan el metraje encontrado como forma única para sus filmes; por ejemplo: Bruce Vonner, Yervant Gianiki y Angela Ricchi Lucci. Otros usan el *found footage* en ciertos momentos del filme como David Rimmer o Al Rautiz, entre otros (Yann Beavais en Hausheer y Settele, 1992). En el cine de no ficción también muchos artistas lo han utilizado: ya se mencionó la gran obra de Godard, pero Chris Marker también ha trabajado con metraje encontrado, el director cubano Santiago Álvarez en su documental *Now!* (1965) no utiliza nada más que material ajeno, muy similar a los filmes de montaje documental. Álvarez era un especialista para yuxtaponer imágenes y sonidos.

El término *found footage* denota un método estético de extenso uso, transformación y reinterpretación de otro material audiovisual (Hausheer y Settele, 1992). Es recién en los años noventa cuando este tipo de cine empieza a tener una categoría propia pese a que no es novedad. Cabe mencionar que los *remakes* son una forma de apropiación. Noël Burch

utiliza el término «dialéctica de materiales» para referirse a la expansión, a partir de los sesenta, del uso de elementos narrativos dispares para elaborar una especie de *collage*. Otro de los tópicos que aparecen alrededor del metraje encontrado es la autoría y la apropiación. Existe un propósito artístico en el uso del metraje encontrado, el material prestado no está ahí por una cuestión de azar, si no que detrás de esto existe un proceso de creación. Por otra parte, hay una apreciación del material viejo, una forma de reciclaje que al estar dentro de un filme puede llegar a tener más valor.

Bruce Conner, uno de los cineastas experimentales que ha trabajado con este material, dice sobre su obra *The Movie* (1958), un filme experimental en el que utiliza metraje encontrado, que intenta representar aspectos de la cultura que están dados por hechos (Hausheer y Settele, 1992). Hausheer y Settele plantean que el uso del metraje encontrado puede servir de base para el discurso, pero que también puede ser una herramienta de autorreflexión; de ahí que muchos filmes de cine-ensayo sean también de metraje encontrado, como el de Godard o alguna de obra de Marker como *Le souvenirs d'un avenir* (2003). El cine de no-ficción actualmente mezcla distintos formatos, pese a que dentro de su tipología existan géneros también va coger elementos de cada uno para la creación de un nuevo filme; por ejemplo, el ensayo va a utilizar metraje encontrado o más aún el documental musical más contemporáneo, es ahí donde radica la propia riqueza del documental.

3.1.1 Werner Herzog y *Grizzly Man*

“Herzog es una fuerza, un género, un modo, un estilo, una voz” (McLane, 2005). En pocas palabras esta es una de las mejores maneras para definir al cineasta y documentalista alemán Werner Herzog, uno de los directores más versátiles en el campo cinematográfico. En este apartado se hablará del filme *Grizzly Man* para relacionarlo con el cine de *found footage*. No obstante, es preciso hablar antes de la amplia obra de Herzog. Al inicio de su carrera, trabajó haciendo cine de ficción, pero su producción más amplia lo ha hecho desde el cine de no ficción. Desde *Fizcarraldo* (1982) hasta *La Cueva de los Sueños*

Olvidados (Cave of Forgotten Dreams, 2012), Herzog lleva haciendo un cine único en su especie.

En este trabajo, más que hablar de su figura, los mitos y las curiosidades que lo rodean, cabe hablar de su cine. Herzog lleva realizando un cine que ha explorado diversos lugares del mundo, personas poco comunes e historias extraordinarias; por ejemplo; en *La cueva de los sueños olvidados*, Herzog entra en las cuevas de Chauvet en el sur de Francia y capta las creaciones pictóricas más viejas que hasta ahora se conocen, en *Encuentros en el fin del mundo* (Encounters at the End of the World, 2008) el cineasta viaja hasta la estación de McMurdo en la Antártida en busca de sus habitantes y de los paisajes más lejanos, en *Happy People a Year in Taiga* (2010) descubre a los habitantes de Bakhtia, un pequeño pueblo ubicado en Taiga de Siberia.

“Característicamente, frente a otros documentales sobre comunidades remotas y aisladas, Herzog no se interesa por la organización social de esa cultura de hielo. Prefiere filmar paisajes que empequeñecen a las figuras humanas absorbidas en ellos (en la tradición romántica, aunque más de una vez parece citar un famoso cuadro de Brueghel de figuras de hielo) y documental las manifestaciones de fe y superstición más extremas y pintorescas” (Weinrichter, 2003: 111)

Herzog, sin embargo, no solo explora lugares lejanos, sino también historias emocionalmente muy duras, en *Into de Abyss*, (2011) el director conversa con varios hombres condenados a pena de muerte en Estados Unidos, o en documental corto *From One Second to the Next* (2013) relata pequeñas historias de víctimas de accidentes de tránsito causados por personas que utilizaban su celular, en este corto documental enfrenta a los culpables y a las víctimas. Pese a su enorme y gran trabajo, en los textos que tratan sobre este autor existe un común llamado de atención y es que la crítica y la academia ha ignorado el trabajo de este director; por ejemplo, en los textos más básicos sobre el documental ni siquiera se lo menciona. Como dice Weinrichter:

“Quizá el problema de Herzog es que no encaja del todo en la tradición ensayística del cine alemán, tal y como viene encarnada en los trabajos de Kluge, Farocki y el propio Wenders: su cine parece menos (auto) reflexivo, aparece menos preocupado por el análisis del estatuto de la imagen cinematográfica que por la creación (o fabricación) de imágenes extáticas, y los indudables elementos ensayísticos de títulos como Fata Morgana o Lessons of Darkness aparecen enmascarados por su carácter alucinatorio” (Weinrichter, 2003:68).

Herzog ha creado un estilo propio, una forma de hacer cine que no tiene casi relación con documentales sobre viajes o antropológicos. El cine de no ficción de Herzog presenta una producción muy variada, cada filme con características muy distintas que es casi imposible encajarlo en un género o compararlo con el trabajo de otro director. Entre las características del cine de Herzog es que él siempre se hace presente en los filmes, mediante su voz con comentarios sobre el tema que trata o presentándose frente a la cámara. Muchas veces sus filmes tienen algo de autobiográfico o de diario. Él ha repetido varias veces su trabajo es un cine “hecho a pie”.

“Los humanos no estamos hechos para sentarnos frente a una computadora o viajar en avión: el destino nos reservó algo muy diferente. Hace demasiado tiempo que estamos separados de lo esencial, que es la vida nómada: viajar a pie (...) El volumen, la intensidad y la profundidad del mundo son cosas que sólo experimentan los que viajan a pie” (Werner Herzog en Cronin, 2002: 295).

Las reflexiones del autor son parte de la historia que se va a contar. En el cine de Herzog está muy presente el tema del viaje, especialmente en sus producciones documentales; él no se ha instalado en su país de origen, sino que ha querido explorar varios lugares del mundo. Es un cine que recorre grandes distancias, pero tampoco pretende mostrar tragedias o injusticias, de ninguna manera se trata de un cine activista. Estos documentales le alejan de cualquier forma ética; Herzog para realizar sus filmes es capaz de desafiar lo que sea, incluso su propia seguridad muchas veces y, por tanto, está en contra de cualquier principio que el cine documental tradicional había planteado. Es un cine que

implica reflexión más que descripción. Herzog reiteradamente habla de que la construcción de la imagen es muy importante, y que la razón principal de su cine es la búsqueda de nuevas gramática imágenes.

“Necesitamos imágenes concordantes con nuestra civilización y nuestro condicionamiento más íntimo, y por esta razón me gustan las películas que buscan imágenes nuevas sin importarme hacia dónde se dirijan o de qué historia estén contando. Debemos excavar como arqueólogos y registrar minuciosamente paisajes degradados para encontrar algo nuevo” (Werner Herzog en Cronin, 2002: 82).

Por otra parte, Herzog es también director de ópera y un lector asiduo, de poesía, narrativa e historia principalmente, muchas veces ha mencionado que no es un cinéfilo. La música es un aspecto importante en sus filmes, en sus obras ha incluido personajes obsesionados con la música; por ejemplo, el protagonista de *Fizcarraldo* es un hombre que quiere llevar la ópera a la selva, así también la banda sonora de cada uno de sus filmes ha sido pensada de manera meticulosa. Al ser un director de ópera, conoce ampliamente el universo musical lo cual lo demuestra en sus bandas sonoras, donde mezcla música clásica o cantos étnicos.

“Cuando por primera vez me pidieron que dirigiera una ópera me pareció un pedido extraño, pero pensándolo un poco comprendí que la ópera no me es ajena. '¿Por qué no intentar al menos una vez en mi vida transformarlo todo en música...cada acción, cada palabra?' (...) Desde mis primeras épocas de director de cine en cierta medida he trabajado de manera similar transformando cosas que están físicamente presentes en imágenes más intensas, elevadas y estilizadas”. (Werner Herzog en Cronin, 2002: 275)

Declaración de Minnesota. Verdad y hechos en el cine documental

Lecciones de oscuridad por Werner Herzog

1. Se declara que el así llamado *cinéma vérité* carece de *vérité*. Alcanza una mera verdad superficial, la verdad de los burócratas.
2. Un conocido representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad se puede encontrar fácilmente tomando una cámara y tratando de ser honesto. Se parece al vigilante nocturno de la Corte Suprema que resiste la cantidad de ley escrita y procedimientos legales. “Para mí”, dice, “tendría que haber una sola y única ley: los malos deberían ir a la cárcel”.
3. El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y por lo tanto sólo ara piedras. Y no obstante los hechos tienen a veces un extraño y bizarro poder que hace que su verdad inherente parezca increíble.
4. El hecho crea normal y la verdad ilumina.
5. En el cine hay estratos más profundos de verdad y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y elusiva y sólo puede ser alcanzada a través de la invención, la imaginación y la intervención.
6. Los realizadores cinematográficos del *cinéma vérité* parecen turistas que toman fotografías de antiguas ruinas de hechos.
7. El turismo es pecado y el viaje a pie es virtud.
8. En la primavera de cada año montones de personas en motos de nieve caen a los lagos de Minnesota a través del hielo que se derrite y se ahogan. Se presionó al nuevo gobernador para que apruebe la ley de protección. Este, ex luchador cuerpo a cuerpo y guardaespaldas, tuvo una única respuesta sagaz al problema: «No se puede legalizar la estupidez».
9. Por la presente arrojamamos el guante.

10. La luna es sosa. La Madre Naturaleza no llama, no te habla, aunque de tanto en tanto un glaciar se tire un pedo. Y no se te ocurra escuchar la Canción de la Vida.
11. Deberíamos estar agradecidos de que el Universo allá afuera no sepa sonreír.
12. La vida en los océanos debe ser el infierno mismo. Un vasto infierno inmisericorde de permanente e inmediato peligro. Infierno a tal extremo que durante la evolución algunas especies-incluida la humana-reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las Lecciones de Oscuridad continuán.

(Werner Herzog en Cronin, 2002: 318)

Uno de los temas que toca Herzog es su cine es la relación del ser humano y la naturaleza. En 2005, Werner Herzog estrena su documental *Grizzly Man*, un filme en el que cuenta la historia de Timothy Treadwell, un hombre que pasó trece veranos con los osos grizzly del Katmai National Park al sur de Alaska y que murió devorado por uno de ellos. Para el filme, Herzog utilizó el las grabaciones que Treadwell había hecho durante varios años en donde filmaba a los osos en sus actividades cotidianas y su comportamiento. Con ese material, Treadwell quería mostrar el maravilloso mundo de los osos y concienciar a las personas para evitar su cacería. No obstante, en 2003, él y su pareja Annie Huguenard fueron devorados por uno de ellos, las cintas contienen el audio del hecho

“Lo que Herzog busca es el éxtasis de la verdad, la revelación, la iluminación; y para hallarlo se permite todo tipo de licencias, de nuevo, artísticas, porque cree firmemente que la verdad no se reduce a los hechos y, además, no viene garantizada por ningún logro de estilo” (Weinrichter, 2003:85).

Anteriormente, Herzog ya había utilizado la técnica del metraje encontrado para sus filmes. En *Little Dieter Needs to Fly* (1997) Herzog hace uso magistral de material de archivo para recrear y expandir una antigua historia de cuyas imágenes carece. Este documental cuenta la historia de Dieter Dengler, un americano alemán, piloto naval durante

la Guerra de Vietnam que cae prisionero y cuenta cómo logra escapar. Nuevamente aparece un personaje obsesivo, tal y como suelen ser muchos dentro de los filmes de este director.

Además de metraje encontrado, Herzog también ha manipulado material científico como lo hace en *The Wild Blue Yonder* (2005) en donde narra de manera ficcional desde la voz de un extraterrestre la historia de un planeta que está muriendo mientras los astronautas en la Tierra buscan otro lugar para habitar. Herzog ha utilizado su mismo *found footage* para sus propios trabajos; por ejemplo, en *Mi enemigo íntimo* (*Mein liebster Feind* - Klaus Kinski, 2000), donde narra su relación con el actor Klaus Kinski, utiliza material sobre los rodajes que realizó con el actor. *El cine de metraje encontrado tiene como consecuencia casi ineludible esa manipulación del sentido original del material* (Weinrichter, 2003: 89).

Para *Grizzly Man*, Herzog tenía 100 horas de *footage* sin editar que había obtenido de la cámara de Treadwell durante los años que él convivió con los osos, este material consistía en un diario en el que Treadwell contaba la forma de vida de los osos y sus actividades durante el tiempo que convivía con ellos. En este material tiene incluso el audio del momento de la muerte de Treadwell y su novia. El cineasta selecciona las partes que considera más importantes y adecuadas sobre esta historia.

Con el documental, de cierta manera, Herzog redime a Treadwell; pese a mostrar que no estaba de acuerdo con lo que él hacía, admira su fascinación por los osos. De ninguna manera Herzog juzga moralmente lo que hizo Treadwell, pero sí deja la duda sobre si fue o no responsabilidad de él lo que ocurrió. En el documental se muestra que a Treadwell se lo advirtió de no ir a la reserva, pero él insistió. El tiempo en el que él y su pareja llegaron era riesgoso porque los osos aún estaban buscando comida, de manera que el director plantea que la tragedia pudo ser evitada.

Treadwell luchaba por la conservación de los osos en su hábitat. Con el material obtenido de las grabaciones de Treadwell y las entrevistas a los amigos cercanos a él y personas del entorno o relacionadas al tema de los osos, Herzog monta *Grizzly Man*, la historia de un hombre que llegó a morir por los osos, que eran lo único que le importaba

como menciona en varias grabaciones, un hombre que tal vez quería llegar a ser como uno de esos osos, pero que no se dio cuenta que la naturaleza sobrepasa la racionalidad humana. Es un documental que inicia como un reportaje de la National Geographic, pero que de repente tiene momentos inesperados de revelación, tal y como se caracteriza el trabajo del director.

Este documental presenta la tema de autoreflexión, Treadwell utilizaba la cámara para explorar la naturaleza, pero también para explorarse a él mismo, la cámara se convirtió en su forma de confesarse, y esto es algo que se relaciona directamente con el cine de Herzog y que puede ser una de las razones por las que el cineasta se interesa tanto en la historia de Treadwell como para llevarlo a las pantallas. *Grizzly Man* es un ejemplo de la utilización del metraje encontrado para la construcción de un relato, el material ajeno es lo que permite darle fuerza y sentido al filme.

3.2 La ficción documentalizada

Las recreaciones en el cine sirven para ilustrar el desconocimiento inherente del objetivo de “veracidad”, de modo que no son solo un truco, sino una verdadera herramienta narrativa para llenar vacíos y crear estados de ánimo. *The Act of Killing*, el documental que concierne a este apartado, utiliza la recreación como tratamiento del tema que propone; sin embargo, antes de ahondar en sus características específicas, cabe mencionar que se trata sobre todo de un filme histórico. Por lo tanto, es necesario establecer algunos conceptos previos sobre este tipo fílmico. Existe una estrecha relación entre Arte e Historia; una de las funciones del arte ha sido representar sucesos históricos; por ejemplo, la pintura o la fotografía lo han logrado de manera acertada.

La recreación se ha convertido en una actividad ampliamente popular como forma para estudiar Historia; muchas representan batallas y son realizadas a gran escala con la participación de un sin número de actores. No obstante, las primeras recreaciones eran espectáculos de entretenimiento para todo público. La Guerra de Crimea fue uno de los primeros hechos que se recrearon y que en Inglaterra estos shows obtuvieron enorme popularidad.

“Para aumentar el grado de realidad y para representar con exactitud los reportes desde la línea de batalla, algunos soldados heridos que volvían desde Crimea actuaban en el escenario. Los shows estaban alterados y se actualizaban con regularidad, requiriendo rápidos cambios en la producción: nuevos fondos y escenografía para estar en sintonía con los reportes que se enviaban desde Crimea (Brink y Oppenheimer, 2012: 179).

En 1880 apareció el Buffalo Bill’s Wild West, un circo que recorría Estados Unidos y que presentaba una serie de espectáculos, entre ellos recreaciones como la batalla de Little Big Horn. Algunos de estos shows fueron filmados por Edison. En Estados Unidos, la mayoría de recreaciones han sido sobre la Guerra Civil y se venden al público como

espectáculos de entretenimiento, muchos de los cuales tienden más a perpetuar determinadas ideologías que a cuestionar los problemas que implicaron tales conflictos.

En lo que respecta al cine, en algunos de los filmes de sus inicios aparecieron personajes históricos recreados; por ejemplo, Georges Méliès realizó el cortometraje *Nerón essayant des poisons sur des esclaves* (1898). Más que filmes históricos se trataban de cuadros vivientes filmados, donde lo que importaba era la decoración y el vestuario. La aparición del *film d'art*, una corriente cinematográfica que buscaba que el público burgués se interesase por el cine, impulsó el cine histórico; esta corriente influyó en otras cinematografías. Algunos filmes de esta época son *El asesinato del Duque de Guisa* (1908) de André Calmettes, *Los últimos días de Pompeya* (1913) de Mario Caserini, *Quo Vadis?* (1912) de Enrico Guazzoni, *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, entre otras.

Hollywood también se interesó por este tipo de cine; es así que D. W. Griffith realizó filmes como *Judith de Betulia* (1913) o *El nacimiento de una nación* (1915). Este cine histórico contaba con considerables presupuestos y se convirtió en un gran éxito que atrajo a muchos espectadores. Heredero de la novela, pero principalmente del teatro; construye una representación de un hecho ocurrido. Entre sus características principales están el dramatismo y la presencia de grandes personajes en situaciones de impacto, pero también va más allá de los vestigios e integra aspectos que no fueron documentados, como gestos, modos de expresión, etc. “*La clave del cine histórico radicaré en su capacidad de instaurar un sistema de signos visuales y sonoros desde el cual articular un relato razonablemente verosímil para los diferentes tipos de espectador*” (Monterde et al, 2001: 87).

El cine histórico sitúa la acción en un pasado identificable, de ahí la importancia de la reconstrucción, que debe ser lo más exacta posible a ese pasado que remite, el cual no evoca únicamente un hecho, sino modos de vida, costumbres, formas de ver el mundo, etc. Este cine va a tener diversas variantes en sus formas ficcionales y no ficcionales: noticiarios y las noticias filmadas, los documentales, el montaje documental, el filme de época, la

biografía histórica, la ficción histórica documentalizada entre otras formas de ficción y no ficción históricas.

“Cine e Historia coinciden pues en algo más que en su condición discursiva y en su capacidad de producir sentido. En ambos casos, el pasado hecho presente oculta su auténtica ausencia, su carácter ficticio e ilusorio, para lo cual recurren a la manipulación- en buen sentido de la palabra-, a un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso” (Monterde et al, 2001: 38).

El cine es un documento histórico y sobre todo testimonio directo del pasado, pero como indica Marc Ferro, el cine se convierte en un agente de la Historia que ha servido para sacar a la luz testimonios de pueblos sometidos o de procesos dolorosos y también como una arma política de propaganda para mantener y reafirmar ideologías; el valor del filme no se limita a ser únicamente testimonio de un pasado sino a ser agente histórico (Ferro, 1980). Para la reconstrucción del hecho histórico se parte de fuentes; el objeto de la Historia es lo que sucedió en un tiempo pasado, el cual se lo convoca desde el presente (Monterde, 1986); es decir, la labor de reconstrucción del pasado se basa en lo que hay en el presente, en los testimonios que se pueden tener hasta hoy; sin embargo, eso no permite tener un panorama total del pasado; es ahí donde radica la relatividad del testimonio histórico. El entendimiento de los acontecimientos históricos debe ser desde dentro del presente, como si el pasado no estuviese muerto (Brink, 2012); el pasado y el presente no ocupan mundos diferentes. Por tanto, la recreación se convierte en un proceso complejo de pensamiento crítico.

“La ventaja del cine histórico no estriba en su capacidad evocadora del pasado a través de sus documentos, sino en establecer 'un cierto espesor entre el referente y el discurso', pues es en 'ese espesor donde se puede pensar de nuevo el sitio del espectador' como partícipe de la producción de sentido histórico del filme” (Monterde et al, 2001:70)

La cámara no es simplemente un testigo del hecho histórico, sea este real o reconstruido, sino que se convierte en un punto de vista. La enunciación del filme histórico es contemporánea; ésta remite al presente, al momento de su realización y a las miradas de ese tiempo; es decir, muchos de estos filmes son fruto de un momento determinado de coyuntura. Los filmes históricos son el espacio de un doble discurso histórico, lo que produce una doble lectura histórica: como simples filmes producidos en un contexto determinado que sostendrá su historicidad y como operaciones de enunciación de un explícito discurso histórico que remitirá al pasado, pero siempre en relación con su contemporaneidad (Monterde et al, 2001).

En este apartado, más que detallar en qué consiste cada una de las variaciones del cine histórico, es necesario centrarnos en dos formatos: el documental histórico y la ficción documentalizada: a esta muchas veces se la ha llamado *fake* o falso documental. Anteriormente, al hablar del documental de *found footage* se remitió al montaje documental; es claro que el documental histórico se realiza por vía del montaje documental, que consiste en dar un sentido histórico a unas imágenes de archivo compiladas para el tratamiento de un tema. En el documental histórico a veces se recurre al uso de fragmentos de ficción para el montaje, para cubrir algo que tal vez no se pueda hacer con el archivo.

Al contrario del montaje documental, aparece la ficción histórica que busca documentalizarse, es decir, darle una estructura documental a un filme de ficción. En 1997, el festival de Rotterdam organiza con el título *Fake*, una selección de títulos para dar cuenta de la extensión de este formato. Entre los *fakes* más notables estaban filmes de Orson Welles, Werner Herzog, Martín Patino, Peter Jackson, Win Wenders, Bill Plympton, entre otros (Weinrichter, 2009b). El nacimiento de este cine está ligado a los formatos pioneros de las *actualités* y noticieros cinematográficos: ya que resultaba difícil acceder a algunos eventos u obtener imágenes de los mismos, se recurrió a la re-escenificación; por ejemplo, Meliès realizaba la *actualité reconstituée* y todo tipo de falsificaciones fílmicas, desde desastres naturales hasta guerras. En 1897 reconstruye *Combat naval en Grèce*, luego *La explosión del acorazado Maine en la bahía de la Habana*. Como menciona Weinrichter, el

fake puede verse como un caso especial del eterno combate entre lo real y lo ficticio que se ha librado en el interior de la institución documental.

Esta ficción documentalizada o *fake* imita códigos y convenciones cultivadas por el documental. Según Roscoe y Hight existen tres categorías de falsos documentales: de parodia como *Zelig* (1983), de Woody Allen; de crítica como *Ciudadano Bob Roberts* (Bob Roberts, 1992), de Tom Robbins; y de deconstrucción como *The Falls* (Peter Greenaway, 1980).

“La atracción por esta forma de simulacro que es el fake demuestra más allá del muchas veces evidente placer que sentimos muchos cineastas por el lúdico artificio de mimetización, un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades expresivas de la forma misma y por utilizar ésta para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo de un tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental” (Weinrichter, 2009b: 7).

Al *fake* muchas veces se lo conoce como *mockumentary* –*mock*: broma- y se lo relaciona principalmente con los filmes que utilizan este formato para hacer parodia, pero muchas veces ha tenido un alcance superior. Uno de los casos más interesantes de ficción histórica documentalizada es *El juego de la Guerra* (*The War Game*, 1965) de Peter Watkins, un filme rodado durante la Guerra Fría tras la crisis de los misiles en Cuba que cuenta un supuesto impacto nuclear sobre una ciudad británica. Otro gran trabajo en esta línea es el cortometraje de Chris Marker *L’Ambassade* (1975) rodado tras el golpe militar en Chile a Salvador Allende; una película de Super-8 es encontrada en una embajada en la que varios activistas se refugian tras el golpe.

Además de Watkins y Marker, existen otros cineastas que han trabajado con este formato: por ejemplo, *The Thin Blue Line* (1988), de Errol Morris recrea la escena de un crimen con el fin de buscar quién fue el verdadero culpable. En 1976, Randall Dale Adams fue condenado a muerte por haber asesinado a un policía, un homicidio que no cometió.

Morris dedicó años a la investigación con el fin de descubrir quién era el asesino y por qué Adams fue injustamente inculpaado. Este ha sido uno de los documentales más aclamados y criticados de la historia; el filme logró que se abriera el caso. Morris dice que a la crítica no le gustan las reconstrucciones en los documentales, tal vez porque ellos creen que las imágenes del documental deben venir del presente, pero una historia del pasado debe ser reconstruida (Bailey, 2015).

3.2.1 La recreación de *The Act of Killing*

La posibilidad y los límites de la imagen en los filmes de no ficción, como testigos o evidencia de violencia colectiva, han sido preocupaciones de directores como Marcel Ophüls, Claude Lanzmann y Rithy Panh. El filme dirigido por Joshua Oppenheimer invita a reflexionar sobre el potencial que tiene el cine para documentar la violencia deconstruyendo la aparente transparencia del testimonio y la realidad. En 1965 y 1966, en Indonesia, durante la dictadura, murieron más de medio millón de personas: chinos, comunistas, intelectuales y personas contrarias al régimen que gobernaba el país; lo ocurrido quedó impune y muchos de los implicados en las desapariciones y muertes siguen ocupando puestos de poder.

Joshua Oppenheimer es un joven director estadounidense de origen judío y que actualmente trabaja desde Dinamarca. Su carrera como cineasta es aparentemente corta, pero reconocida a nivel mundial; sus filmes son del tipo documental y principalmente políticos. En 2001, fue a Indonesia por primera vez para colaborar en el filme *The Globalization Tapes* (2003) con la Independent Plantation Worker's Union of Sumatra. La historia se cuenta desde la voz de los trabajadores del aceite de palma en Indonesia, en la que también colaboran trabajadores de Colombia y Holanda. El documental registra la explotación de estos trabajadores y cómo las uniones alrededor del mundo sirven para crear redes de ayuda.

Este filme muestra el rol de los militares y la represión que llevan ejerciendo en Indonesia para crear una «*economía consolidada y global*». En el documental se cuenta como organismos como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la World Trade Organization controlan la economía mundial. Este filme utiliza intervenciones de los trabajadores más pobres del mundo, debates colectivos y un *collage* de archivos. Oppenheimer cuenta que durante el rodaje de *The Globalization Tapes* encontró que muchas personas tenían miedo de hablar y contar sus historias; es así como llegó a descubrir las masacres ocurridas entre 1965 y 1966. Uno de los principales objetivos del régimen militar era destruir el movimiento de trabajadores que existía hasta ese entonces y traer a inversionistas extranjeros.

Varios de los trabajadores que aparecen en pantalla son sobrevivientes de la masacre. Los responsables de estos asesinatos siguen viviendo en el mismo pueblo, protegidos por el gobierno actual, y orgullosos de lo que hicieron. *The Act of Killing* nace desde esa curiosidad por descubrir la naturaleza de ese orgullo y de la banalidad del acto de matar. *The Globalization Tapes* desarrolla un método en el cual las mismas personas juegan con las imágenes, recreando y re-imaginando frente a la cámara, mientras poco a poco se documenta esta transformación; al ver que este método fue de gran utilidad en el documental quiso buscar una manera de usarlo nuevamente para *The Act of Killing*. Oppenheimer se dio cuenta de que las personas no podían hablar por miedo a represalias, de modo que el cineasta buscó a los asesinos que abiertamente se jactaban de sus crímenes.

En la página web oficial del filme, Oppenheimer cuenta que al iniciar la investigación para el documental descubrió que el ejército había reclutado a sus asesinos en Medan y que ellos ya odiaban a los izquierdistas por su boicot a las películas americanas, las de gánsters que eran sus favoritas. El director se vio intrigado por la relación entre el cine y los crímenes. Anwar, el protagonista del documental, antes de ser parte de los militares trabajaba en las taquillas de un cine, soñaba con estar en pantalla y convertirse en uno de sus personajes favoritos. Incluso cuando cometía sus asesinatos, utilizaba métodos que había visto en las películas.

Con el fin de entender lo que pensaban sobre los asesinatos y lo nada arrepentidos que se sentían sobre lo que ocurrió, Oppenheimer filmó durante varias horas las recreaciones que ellos hacían de los asesinatos y las respuestas a algunas preguntas. Quizá con las recreaciones ellos podían mostrar arrepentimiento. En lugar de eso, estos personajes estaban preocupados de verse bien ante la cámara. Al darse cuenta el equipo de producción del documental de que los métodos de matar estaban directamente influenciados por el cine, desafiaron a Anwar y a sus compañeros a realizar pequeñas escenas que tuviese en mente; de este modo rodaron las dramatizaciones basadas en los asesinatos.

La ficción les permitió elaborar un retrato de ellos mismos y poder mirarlo; lo que hicieron fue poder mirarse a un espejo. Recrear estas imágenes fue también revivir una forma de representación que experimentaron en 1965 y 1966 cuando cometieron los asesinatos. En este documental, los personajes exploraron sus memorias y sentimientos sobre eso. No sólo hicieron el papel de asesinos, sino también de víctimas, fueron maquillados, utilizaron las cámaras. Todo el filme implicó un largo periodo de trabajo para los protagonistas y el equipo de producción. Oppenheimer comenta que la idea de este método es que los personajes tengan la mayor libertad posible en la producción: vestuario, puesta en escena, improvisación en el set, narración, etc. Los escenarios, por ejemplo, fueron hechos a partir de las historias que contaban Anwar y los otros militares. Este filme, por lo tanto, va más allá de una reconstrucción de lo ocurrido o de una ficción documentalizada, *The Act of Killing* es el reflejo documental de la evocación teatralizada del pasado realizada por sus mismos protagonistas.

En el filme se recrea la masacre de Kampung Kolam, en la que se utilizó al igual que en otras escenas la improvisación bajo la dirección de Anwar y sus compañeros. Esta es una de las escenas más violentas y realistas del filme, muchos de los participantes se desmayaron en el rodaje. En esta escena incluso participan familiares de los asesinos, niños y un elenco más grande que el necesitado para las otras escenas. Por otra parte, existen otras escenas musicales más surrealistas, en una cascada o con un pez dorado gigante. Anwar fue quien eligió la música. Varias de estas escenas representan las pesadillas que reiteradamente tenía Anwar.

El filme de Oppenheimer reflexiona sobre el potencial que puede llegar a tener el cine para documentar la violencia. *The Act of Killing* trae a colación otra vez la frase que mencionó Godard: “*Olvidar el exterminio es parte del exterminio*”. Indonesia, pese a ser el cuarto país con mayor población del mundo, tras China, India y Estados Unidos, es un país casi olvidado. Los crímenes ocurridos durante 1965 y 1966 son casi de total desconocimiento, a un punto tal que los ejecutores de los asesinatos están libres y los promotores no han reconocido su implicación en los hechos. Estados Unidos fue promotor de la masacre, dio dinero y nombres de las personas que debían ser eliminadas. No se trataban de asesinados por dinero o poder, sino por eliminar a sus competidores, menciona Oppenheimer.

The Act of Killing no es un filme sobre la masacre, sino sobre cómo la gente de Indonesia sigue viviendo rodeada de los responsables que cometieron esa masacre que aún hoy sigue impune porque nadie ha mostrado interés por perseguir este caso. La recreación como método en este documental logra establecer una reflexión sobre lo que ocurre en Indonesia y sobre el proceso que ha llevado a este presente. En este documental no se utiliza material de archivo de ningún tipo, los personajes son las verdaderas fuentes y los que tienen voz para relatar los hechos. Muchas escenas dejan claro que el gobierno aún honra y protege a asesinos, lo cual les permite hablar sin un mínimo remordimiento y con total impunidad.

Anwar Congo y sus compañeros se muestran tan inmersos en sus roles que parecen olvidar que están actuando en una película en lugar de revivir hechos del pasado. Fueron ellos mismos quienes decidieron qué escenas recrear y querían hacerlo al modo de acción de Hollywood, como un filme del género western o de gánsters. Werner Herzog y Erroll Morris trabajaron como productores del filme. Para Herzog, el cine documental debe separarse del filme basado únicamente en los hechos porque los hechos por sí no constituyen la verdad, sino más bien debe centrarse en los procesos que permiten entender el presente. Morris en cambio comenta que el documental es un arte mediante el cual se comunica algo sobre el mundo real. Tiene una componente periodística, pero va más allá, no se trata solo de describir algo, sino de explorar una idea.

Nichols dice que es una película que produce un efecto visceral: confunde la mente y perturba el cuerpo y pone en tela de juicio cualquier certeza. Existe una discusión ética sobre el hecho de invitar a los responsables de los asesinatos a actuar en el filme. El debate es si el filme se vuelve cómplice de los asesinos. El desconcierto aparece cuando no queda claro cuál es la distinción entre ficción y documental. La crítica al filme también se da por el punto de vista, se dejan de lado muchos asuntos importantes en un tema como la masacre en Indonesia, como quiénes fueron los promotores de estos hechos (Godmillow, 2014).

En la versión extendida del filme, hay una pequeña introducción que hace Oppenheimer, pero él se mantiene ausente en todo el resto del documental. En otros filmes que muestran hechos del pasado, como *Noche y Niebla*, donde Jean Cayrol utiliza el comentario en *voice-over* para dar una clara perspectiva de lo que hicieron los nazis. La confusión de la que habla Nichols es porque en *The Act of Killing* ninguna voz aparece, el documentalista no dice nunca nada, quienes tienen la voz son los responsables de lo que ocurrió, escucharlos y verlos es lo que produce esa perturbación en el cuerpo.

“La situación política toma la forma de una fantástica pesadilla de corrupción y terror. Las distinciones entre legal, ilegal, extralegal, así como entre fantasía y realidad social, se difuminan. La aplicación de un género cinematográfico sería el de horror y tortura más que el western o el film de gánsters, pero que requiere la habilidad de mirar las cosas desde otra perspectiva, algo que estos hombres, como muchos otros sociópatas, no pueden” (Nichols, 2013:4)

Es un filme enormemente aclamado y criticado. La pregunta que trae el filme es cómo crear una imagen cuando los testigos de los hechos han sido aniquilados o cuando el material de archivo ha sido destruido; es ahí cuando la recreación puede ser una herramienta para poder volver a relatar una historia. Sin embargo, si volvemos a Lanzmann, para él el horror de la violencia traspa la imaginación cinematográfica. Este filme presenta una realidad que es casi increíble de pensar que es verdadera.

El éxito del filme lo llevó a arrasar con los premios en varios festivales, entre los más importantes: Mejor documental (BAFTA), Mejor película extranjera (Asociación de Críticos de Cine de Chicago), Mejor documental (Premios del cine europeo) y también recibió la nominación a mejor largometraje documental en los premios Oscar de 2013. Desde el lanzamiento del filme y su enorme recepción, Oppenheimer se ha convertido en uno de los documentalistas políticos más reconocidos a nivel mundial. Después de de *The Act of Killing*, realizó *La Mirada del Silencio* (The Look of silence, 2014): esta vez no se acudió al método de recreación, sino que se trabajó con entrevistas y *found footage*. *La Mirada del Silencio* trata sobre una familia de sobrevivientes a los crímenes de 1965 y 1966; el hermano de la víctima es el hilo conductor del filme y es quien se enfrenta con los asesinos para preguntarles sobre lo que hicieron.

3.3 El cine ensayo

Al elaborar una taxonomía del cine documental encontramos que se trata de una tipología con fronteras difusas. Las variaciones de formatos que presenta el documental son casi tan extensas como las del cine de ficción. Un ejemplo de esto es el ensayo cinematográfico, un género del tipo documental que tiene unas características particulares que varios autores han explorado, pero que aún resulta difícil definir. El ensayo cinematográfico, film-ensayo o cine- ensayo como también se lo llama, es un formato que juega con categorías de la ficción, del documental y del cine experimental. Para hablar de este género, muchos teóricos parten de lo que es un ensayo literario y su similaridad con este, es decir, se trata de una composición sobre un tema que presenta los puntos de vista del autor.

Este ensayo cinematográfico aparece en un contexto de crisis del cine. Weinrichter dice que el ensayo señalaría una forma de madurez de la expresión cinematográfica, pero que también podría verse como una forma *post-*: postmoderna, post-documental, post-verité (Weinrichter, 2007). Por tanto, este cine se opone en cierta manera a la tradición que habían impuesto el *cinéma verité* y el cine directo. Esta forma de documental nace abandonando la pretensión de establecer una relación no mediada con el referente; de hecho, en el cine-ensayo la presencia del autor es una de sus características principales. Esta noción actual de ensayo cinematográfico aparece a partir de los ochenta con una serie de títulos como *Histoire(s) du cinéma* (1988), de Jean –Luc Godard, o *Sans Solei* (1983), de Chris Marker, entre otras.

“En los años 20, el cine experimental no se separaba del cine documental, y ambos eran conjuntamente proyectados en los cineclubes y salas alternativas (...) Con la consolidación estructural del documental a partir de los patrones dogmáticos del cine directo, lo experimental y lo documental no se reencontrarán hasta las décadas de 1970 y 1980. La mezcla entre lo documental y lo experimental, como ya anunciaba Vigo en 1930, vuelve de la mano de directores como Jonas Mekas, Harum Farocki y Chris Marker” (Weinrichter, 2007: 169).

En el año 2000, el Centre Pompidou de París inauguró un ciclo llamado *Le film-essai: identification d'un genre* donde se proyectaron filmes de Alain Resnais, Chris Marker, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, entre otros. A partir de esta propuesta, críticos y teóricos comenzaron a indagar en este formato, a analizar sus características y a ubicar a algunos artistas dentro de este género. Muchos de los cineastas que han explorado el ensayo cinematográfico tienen larga trayectoria, vienen de las vanguardias o también son artistas experimentales que plantean su obra para otros ámbitos como la institución museística; sobre todo para centros o museos de arte contemporáneo quienes ahora tienen un especial interés por incluir en sus colecciones o como parte de exposiciones obras audiovisuales, muchas de las cuales son ensayos fílmicos.

En 2007, el Museo Reina Sofía también presentó un ciclo audiovisual junto con unas conferencias sobre el ensayo cinematográfico. Este ciclo estuvo dividido en diez programas, en los cuales se proyectaron filmes de Angela Melitopoulos, Barbara Hammer, Heiner Stadler, Mariano Llinás, Albertina Carri, Ross McElwee, Jean-Luc Godard, Shelly Silver, David Barison, Daniel Ross, Deborah Stratman, Elisabeth Subrin, Oliver Smolders y Sean Snyder. Este programa fue el primer acercamiento que se hizo en España a esta forma audiovisual contemporánea poco cartografiada. Además del ciclo, se realizó una publicación sobre el tema. Esta es una muestra de que el interés por este formato desde hace pocos años ha empezado a proliferar. Por otra parte, los festivales también han dado pie para la reflexión sobre el cine documental y sobre este formato en especial.

Stella Bruzzi menciona que la crítica de los ochenta y noventa argumentaba que el documental estaba condenado a fracasar porque nunca podría representar la realidad. Bruzzi indica que esto era un fracaso de la teoría y no del cine documental. En los sesenta, el cine directo proponía entender el documental y muchos teóricos no se dieron cuenta de que esa forma iba a ser muy cuestionada posteriormente por varios cineastas. Phillip Lopate, escritor y crítico cinematográfico estadounidense, indica algunas características que debe tener el ensayo cinematográfico: contener palabras en forma de texto; este texto debe representar una voz única (la del director o del guionista); el texto debe trazar una línea de discurso razonado sobre un problema; el texto debe transmitir algo más que información; se

debe utilizar un lenguaje interesante, elocuente y bien descrito (Lopate, en Weinrichter, 2007). Uno de los primeros experimentos de cine-ensayo que señala este teórico es la obra de Alain Resnais, *Nuit et Bruillard* (1955), sobre todo porque el guion y las imágenes le daban un tratamiento diferente al Holocausto.

Por su parte, Stella Bruzzi, teórica de cine inglesa y académica de la Universidad de Warwick (Inglaterra), indica que en el árbol genealógico del documental existe una relativa marginalización de la tradición del documental más reflexivo, de la cual parte el ensayo cinematográfico. Al definir este formato también se habla de que es una mezcla del documental y lo experimental, se trata de una forma audiovisual que sobrepasa los límites que el documental clásico había planteado; este presenta una argumentación no lineal y más personal. Alain Bergala, crítico, teórico y director de cine, en su publicación *¿Qué es un film-essai?*, dice que:

“Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración estándar, imperativo social. Es una película «libre» en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que solo le valdrá a ella (...) El film-essai surge cuando alguien ensaya al pensar, con sus propias fuerzas, sin la garantía de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige construir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trata de segmentos de realidad muy reales, solo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien” (Bergala, en Weinrichter, 2007:27).

Algunos antecedentes teóricos de este cine se podrían encontrar en las reflexiones del crítico y cineasta francés Alexandre Astruc en 1948 al hablar de la *caméra-stylo*. Astruc mencionaba que *«el cine está a punto de encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento se podrá escribir directamente sobre la película (...) el autor escribe con su cámara, como el escritor con su pluma»* (Astruc, 1992:327). Astruc mencionaba que el cine de vanguardia puede producir obras equivalentes por su profundidad y significación a las novelas de Faulkner o Camus, es decir, la idea de

un cine crítico, teórico y filosófico. Además, en este cine del que hablaba Astruc, la cámara se asemeja a la pluma del director y, por tanto, cada puesta en escena no solo presenta una escena, sino una auténtica escritura.

Con los nuevos dispositivos, pequeñas cámaras y sistemas de edición, la conversión de la cámara en una la estilografía que planteaba Astruc se vuelve posible; estos nuevos dispositivos han hecho que la técnica cinematográfica sea más íntima (Català, 2014). “*Podría decirse que el impulso ensayístico contemporáneo es más amplio que la propia proyección del ensayo fílmico como modo preminente del documental de nuestra época*” (Català, 2014: 180). No existe un acuerdo generalizado sobre el origen del ensayo cinematográfico. Muchos teóricos lo ven más cercano al cine experimental que al documental; y también hay quienes consideran este ensayo cinematográfico como una tipología que se entiende por sí misma y se aleja del documental y la ficción. No obstante, durante la era posmoderna de confusión de fronteras, modos y discursos ha proliferado su producción; fruto de esa misma hibridación y quizá como su más alta expresión, es todo el horizonte para el audiovisual del siglo XXI (Weinrichter, 2007). Al hablar de cine ensayo se hace una referencia también a su forma literaria, la cual adquirió su definición con los escritos de Michel de Montaigne y su libro *Essais* (1580); lo propuesto por Montaigne pasó por un proceso de evolución hasta llegar a lo que actualmente conocemos como ensayo. En lo que respecta al ensayo fílmico, fue André Bazin quien en sus últimos escritos habló sobre una nueva forma fílmica al referirse al *Lettre de Sibérie* (1958) de Chris Marker; además del trabajo de Marker, anteriormente Jean Vigo en su documental *À propos de Nice* había calificado como “punto de vista documentado”.

Català señala dos características fundamentales del cine ensayo, estas con la carencia de método y la calidad paratáctica de su estructura (Català, 2014). Este autor define la estructura del cine ensayo como una “*reflexión de imágenes, realizadas a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión*” (Català, en Torreiro y Cerdán, 2005: 133), es decir, el cine ensayo establece un proceso de reflexión en las imágenes; no existe, por tanto, una distancia entre la reflexión y la representación, sino que en el filme ambas se conjuntan: “*se reflexiona representando y*

se representa reflexionando”, dice Català. Para que esto ocurra se necesita la colaboración del espectador.

Varios autores han planteado características para encajar de algún modo en el ensayo cinematográfico. La primera es que estos tipos de filmes no proponen una simpleza en la representación del mundo histórico, sino una reflexión sobre el mundo. Además, este formato utiliza una voz reconocible y recursos como comentarios, archivos, entrevistas, intervención del autor (Weinrichter, 2007). Este tipo de filmes buscan una estructura adecuada y única para desarrollar el tema, y además integran material visual de diversas procedencias. Se puede decir que es un formato libre; sin embargo, la característica común es que es un filme orientado a la reflexión.

El ensayo cinematográfico es también un formato que vincula el ensayo literario y filosófico. La indefinición de este se debe a la dificultad de integrarlo en la taxonomía de géneros. No obstante, lo interesante es que se va reinventando, cuestiona los dogmas que el documental clásico ha planteado. Se puede decir que es un formato libre, pero que su característica específica es la reflexión, es un recorrido abierto a distintos desvíos y posibilidades. El autor es el eje principal y el que guía el discurso; por tanto, el ensayo cinematográfico se convierte en un tipo de cine que, además de contar historias, reflexiona sobre las imágenes.

Jonas Mekas es uno de los pioneros del ensayo cinematográfico; de su obra se puede mencionar la expresividad, emotividad y diálogo. Además de Mekas, uno de los ensayistas por excelencia es el francés Chris Marker, que lo demuestra en filmes como *Lettre de Sibérie* (1958), *Le mystère Koumiko* (1965) y *Sans Soleil* (1982). «En las películas de Marker existe una tensión entre el estilo documental políticamente comprometido, modesto y de izquierdas heredado de la tradición de los años treinta, y un tono personal irreprimiblemente montaignesco» (Lopate, en Weinrichter, 2007: 71). Los filmes de Marker trazan una crítica formal y reflexiva en torno a la objetividad que quiso plantear alguna vez el documental clásico. En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine ensayo puede echar una

mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental (Richter, en Weinrichter, 2007: 188).

“La verdadera novedad no es la presencia de una voz en off de carácter evocativo, que, por otro lado, implica la novedosa actuación en los films de un sujeto enunciativo de naturaleza íntima, inusual en los documentales, así como la disolución del sujeto cartesiano, sino que lo que realmente hace de las películas de Marker ensayos fílmicos es la proliferación de niveles y formas de representación que en ellas se produce. Es a través de la articulación de estos muy diversos niveles en constante metamorfosis como se desliza la genuina reflexión visual del ensayo cinematográfico” (Catalá, 2014: 383).

Harun Farocki, otro de los autores clave en el momento de hablar de ensayo cinematográfico, señala que este formato realiza un proceso de depuración de la imagen y busca que sea presentada con su fuerza original. Los ensayos cinematográficos de Farocki son conocidos por su experimentación y porque existe un compromiso de exploración del documental, así como del texto fílmico y literario. Una de las características del ensayo cinematográfico es *“el protagonismo de la palabra, la representación de un enfoque particular (una voz única), la tentativa de investigar un problema, la adopción de un punto de vista personal y de un lenguaje elocuente”* (Lopate, en Provitina, 20014: 86).

El documental clásico asume la descripción, la búsqueda de la certeza; por el contrario, el documental contemporáneo instala un artificio de vacilación e interpretación (Provitina, 2014). Finalmente, al hablar de ensayo cinematográfico también se habla de su condición híbrida: videoarte, cine de autor, metraje encontrado, documental de creación, el autorretrato y cine experimental, pero sobre todo de la participación activa del autor como sujeto.

3.3.1 Varda, ensayista: *Los espigadores y la espigadora*

La francesa Agnès Varda es una de las artistas que ha trabajado en el ensayo cinematográfico; un ejemplo es *Los espigadores y la espigadora*, donde retrata a los espigadores de esta época, personas que viven de los desechos de mercados o tiendas. La trayectoria artística de Varda se la puede tratar desde distintos puntos de vista, como fotógrafa, artista plástica, cineasta de la *Nouvelle Vague*, documentalista y más. Este año, a sus 87 años de edad, recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes por su trabajo en el campo cinematográfico. Su filme *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, 1962) ha quedado como un referente del movimiento que revolucionó el cine francés en los sesenta. Desde entonces, Varda ha seguido reinventándose y experimentando con todas las posibilidades de lo audiovisual en el arte, ya sea para la pantalla grande como para el museo, sin dejar de lado su ideología que se hace presente en cada una de sus obras.

Agnès Varda nació 1954 en Bruselas. Su carrera comenzó como fotógrafa y en 1954 realizó su primer largometraje *La Pointe Courte*, una obra que puede estar inscrita dentro de los antecedentes del movimiento de la *Nouvelle Vague* y que fue realizada gracias a la ayuda del cineasta Alan Resnais. Varda quería estructurar *La Pointe Courte* como el relato de Faulkner *Las palmeras salvajes*, es decir, presentar en un filme, dos filmes, dos historias diferentes unidas por un lugar, La Pointe Courte. Esta fue la obra que dio pie al reconocimiento de la artista. Es en 1961, con su filme *Cleo de 5 a 7* que Varda se consolida como cineasta. En este filme, la artista experimenta con el tiempo y hace coincidir el tiempo fílmico con el tiempo real, combinando el tiempo objetivo con el subjetivo.

En *Cleo de 5 a 7* el espectador, como la protagonista, tiene que esperar, la cámara acompaña a Cleo entre las 5 y las seis y media de la tarde. “*Cleo experimenta la duración subjetiva: 'El tiempo se estira' o 'el tiempo se detiene'.* Ella misma dice: ‘Nos queda tan poco tiempo’ y, un minuto más tarde: ‘Tenemos todo el tiempo del mundo’» (Pingaud, 1963: 1). Este es un filme que está dividido en capítulos o fragmentos de tiempo. Es un experimento que realiza la artista y lo logra de la mejor manera. Varda plantea el tema del tiempo y la espera, el miedo, el sufrimiento, la angustia y la muerte; además, trata tópicos

como la belleza, la mujer y el espacio. Una de las características de la obra de Varda es manifestar su ideología política; en sus exposiciones, cortometrajes y documentales ha reflexionado sobre distintos tópicos, uno de los más recurrentes es el feminismo:

“El proceso de devenir mujer es un proceso duro y largo, pero es la única manera en que podremos llegar a una reconciliación hombres y mujeres (...) Yo sé que en esta sociedad la agresividad puede ser necesaria, pero mi finalidad no es agredir, no me interesa. La batalla profunda no es la revancha. Si las mujeres tenemos suficiente fuerza, y la tenemos, para cambiar las cosas, no es para ocupar la plaza de los hombres sistemáticamente; ser mujer es, entre otras cosas rechazar este circo que los hombres han montado como sociedad. Pero si una mujer quiere ser ministro, o diplomático o carpintero, que pueda serlo, puede que sea incluso necesario. De lo que se trata, fundamentalmente, es de cambiar una situación injusta, unas leyes injustas” (Varda, en Ferrer, 1977).

Por ejemplo, en el corto *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (1975), Varda presenta a varias mujeres hablando sobre temas como la sexualidad, el cuerpo y la maternidad. «Yo soy una mujer. Hay que reinventar a la mujer» dicen las mujeres en coro al final del cortometraje. En reiteradas ocasiones, Varda ha manifestado su posición como feminista y es un tema recurrente en su obra, tanto en la cinematográfica como en la fotográfica o en sus instalaciones.

En 2003, fue invitada a la Bienal de Venecia y a partir de ese momento exploró más a fondo el trabajo en el museo. Ha sido invitada en varios museos de arte contemporáneo en todo el mundo: Taipei, Montreal, Múnich, Moscú, París, Nantes, etc. La complicidad entre Varda y los museos se ha vuelto parte de su obra. El interés por la pintura, el Renacimiento, las vanguardias forman parte de su trabajo como artista (Musée Paul Valéry: 2012). Varda menciona que trabajar con instalaciones le da más libertad, que en el museo se pueden hacer cosas con formatos diferentes: películas proyectadas en neumáticos, en bidones o en una pared. En el museo, el artista dispone los videos y las películas de forma distinta que en el cine clásico; por tanto, se trata también de un nuevo público. En 2011, recibió la

invitación del museo Paul Valery, en donde presentó una de sus exposiciones más importantes: *Y'a pas que la mer*, donde revela su faceta ahora menos conocida, la de fotógrafa. En el siguiente listado se presentan exposiciones que ha realizado la artista, en las que ha colaborado o exposiciones que se han hecho sobre ella.

Exposiciones Agnès Varda

2003

- *Utopia Station*, Bienal de Venecia, Venecia

15 de junio - 2 de noviembre

2004

- *Do you believe in reality?* Bienal de Arte de Taipei, Taipei

22 de octubre - 23 de enero de 2005

2005

- *3+3+15= 3 installations=11*, Galerie Martine Aboucaya, París

29 de enero - 26 de marzo

- *De ci, de là*, Photographies, Galerie de la Cinémathèque, Montreal

14 de septiembre - 13 de octubre

- *Contact*, Le lieu unique, Nantes

16 de octubre - 31 de diciembre

- *À Table(s)*, Centre d'art, Chamarande

23 de abril - 25 de septiembre

2006

- *Patatutopia*, Abbaye de Roncenay, Angers

12 de abril - 2 de mayo

- *L'île et Elle*, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, París

18 de junio - 8 de octubre

- *SMAK*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gand

14 de octubre - 21 de enero 2007

2007

- *Hommage aux Justes de France*, Panthéon, París

17 de enero - 21 de enero

- *La mer immense*, Maison Folie Moulins, Transphotographiques de Lille

10 de mayo - 17 de junio

- *Je me souviens de Vilar en Avignon*, Chapelle Saint-Charles

7 de julio - 27 de julio

- *Vitalité vidéo*, Sélest'Art 07, Bienal de Arte Contemporáneo, Sélestat

15 de septiembre-14 de octubre

- *Je me souviens de Vilar en Avignon*. Teatro nacional. Narbonne

19 de octubre -19 de diciembre

- *Quelques Portraits*, Université de Rennes 2, Galerie de la Présidence

8 de noviembre - 20 de diciembre

- *Poktaktoes*, Mosco won the Move, GCCC Centre d'Art Garage, Moscú

22 de noviembre – 22 de diciembre

2009

- *Les Veuves de Noirmoutier*, Carpenter Center for Visual Arts, Cambridge

16 de marzo - 12 de abril

- *La mer.. etsetera*, CRAC languedoc-Roussillon, Sète
7 de abril -15 de junio
- *Trois cavares: Cabane aux portraits, Cabane d l échec*, Biennale de Lyon
13 de septiembre - 3 de enero 2010
- *Agnès Varda*, Chapelle du Musée Serralves, Porto
22 de octubre - 16 de enero 2010

2010

- *Agnès Varda*, Orangerie du Volksgarten, Colonia
15 de enero - 7 de febrero
- *Portraits Brisés*, Galerie Obadia, Bruselas
5 de junio - 17 de julio
- *Basel Art 41*, Galerie Nathalie Obadia, Bâle
16 de junio - 20 de junio
- *FIAC*, Galerie Obadia, París
21-24 de octubre
- *Never More*, MAC/VAL, Musée d'Art Contemporani du Val de Marne
22 de octubre-16 de enero 2011

2011

- *Das Meer*, Traum & Wirklinchkeir Eres Stiftung Galley, Múnich
16 de febrero - 21 de mayo
- *Agnès Varda-Open Windows*, Wandersford quay Gallery, Alianza Francesa, Cork
10 de marzo - 2 de abril

2012

- *Y a pas que la mer*, Musée Paul Valéry, Sète

3 de diciembre 2011- 22 de abril 2012

2013

- *Les Bouches-du- Rhône d'Agnès Varda*, Galerie d'Art d'Aix-en-Provence

24 de enero- 14 de marzo

Varda ha logrado involucrarse en varios de campos del arte, ha incluido sus obras en la institución museística, sin dejar de lado el campo cinematográfico. De hecho, sus filmes también son experimentales, en el sentido en que no trabaja únicamente desde un estilo, sino que ha logrado conjugar toda su experiencia para plasmarla en sus obras; un ejemplo es su autorretrato *Les Plages d'Agnès* (2008), donde elabora un *collage* sobre su propia vida. La relación de Varda con el ensayo cinematográfico se debe también a la fuerte influencia que Chris Marker ha tenido su obra, quien además de ser amigo de la artista, ha trabajado con ella en varios proyectos.

Cuenta Varda que un día después de ir al mercado, tomaba un café y vio que cuando los camiones dejaban los productos en el mercado, varias personas iban a recoger las frutas o vegetales que quedaban en el suelo antes de que lo limpiasen. Este hecho generó su curiosidad y fue a otros mercados a ver si pasaba lo mismo; en efecto, lo volvió a ver. Esto le recordó la palabra antigua “espigar”, la cual se refería a las personas que recogían el trigo tras su cosecha en tiempos de hambruna o de guerra. Es así que Varda se propone hacer un trabajo audiovisual en el que presenta la historia de los espigadores y a los espigadores de ahora, personas que vive de lo que recogen en la basura.

Los espigadores y la espigadora es un documental que se puede clasificar dentro d ensayo cinematográfico, ya que cumple con muchas de sus características. Varda dice que este proyecto nace de la casualidad, pero que es una de sus obras más reflexivas. Si bien el tema de la gente que vive de los desechos no es una novedad, Varda escoge Francia como

escenario ya que es un país considerado económicamente rico; sin embargo, una gran cantidad de personas viven de los desechos, algunos incluso han hecho de la recolección de basura un modo de vida. Para Varda, formar parte de un documental es un compromiso. En este, ella participa con su voz y su rostro en ocasiones. Esta obra reflexiona sobre la pobreza y el consumismo. Sin embargo, no lo hace mostrando imágenes de miseria o lástima, sino a través de un relato en el cual las imágenes, las voces y la música estructuran un ensayo.

Varda dice que ella hace muchos descubrimientos en el momento de la edición, ya que es un momento de diálogo con las imágenes en donde un corte puede cambiar todo el discurso. Ella se refiere a esto como el *cinécriture*, donde conjuga las dos palabras francesas cine y escritura. Así como decía Astruc, Varda usa la cámara y la edición como su pluma para escribir ensayos. Algo que aprovecha la cineasta es el uso de las cámaras digitales, ella aprovechó el *boom* de lo digital para sus filmes y para sus proyectos en el ámbito museístico, además de permitirle distribuir los filmes fuera del circuito comercial habitual.

“La definición que doy a la escritura, cinécriture, es aplicable más específicamente a las películas documentales. Las experiencias que tengo y las tomas que hago, ya sea sola o con un equipo, el estilo de montaje, con momentos reincidentes o contrapuestos, los textos del comentario de la voice over, la elección de la música, todo esto no es simplemente escribir un guion, o dirigir un filme o escribir un comentario, todo esto es la casualidad trabajando conmigo, todo esto es la cinécriture de la que hablo a menudo” (Varda, en Vallejo, 2010).

Varda utiliza el cine-ensayo para elaborar obras que buscan la deconstrucción de los estereotipos estéticos de la mujer del cine clásico, busca una forma de escritura propia y personal, relacionada con las posibilidades que tiene el cine digital (Vallejo, 2010). Al inicio del filme, usa la voz en *off* para introducir el tema, posteriormente irá espigando las experiencias de sus personajes, los recolectores de alimentos y objetos desechados. Es un documental que habla también del paso del tiempo que se demuestra mediante metáforas

visuales como las manos o el cabello de la directora. En los *Los espigadores y la espigadora* el ensayo se crea a partir de la relación entre la creación fílmica con el mismo acto de espigar (Vallejo, 2010).

Como se puede ver, el ensayo cinematográfico ha sido considerado un producto híbrido que surge de cierto desborde de las aspiraciones experimentales que operaron sobre el cine documental (Provitina, 2014). La obra de Varda habla también del acto de explorar la imagen misma de la autora, por eso también se auto-representa y es el eje del discurso: ella espectadora de un mundo que la rodea; es así que además de hablar de los espigadores modernos, reflexiona sobre la memoria personal y colectiva, un tema que se repite mucho en su obra y que es recurrente en los filmes más contemporáneos.

3.4 Música y cine

Dada la expansión que ha tenido el documental en los últimos años, ya no resulta curioso que aparezcan este tipo de filmes en las selecciones de los festivales más importantes de la industria del cine. Este año se estrenó en el Festival de Cannes y recientemente en España el documental *Amy* (id. 2015) del director inglés Asif Kapadia. Este filme cuenta la vida de la famosa cantante de jazz y R&B Amy Winehouse. Haciendo un recorrido por su carrera artística, Kapadia muestra las circunstancias que llevaron a la muerte a la joven cantante. Este documental es un trabajo de varios años en el cual el director utiliza diversas técnicas como *found footage*, entrevistas, conciertos grabados, etc., y que, además, está estructurado de manera que presenta una narrativa interesante, esto ha permitido que *Amy* tenga un gran éxito tanto en taquilla como entre la crítica.

Al igual que *Amy*, existen otros documentales musicales de gran popularidad. El documental musical es un género que ha sido pensado también para atraer a una gran audiencia y ser un éxito en salas de cine y en televisión. Este género tiene una larga tradición, la cual no ha sido ampliamente estudiada, pero sobre la que se puede hablar mucho. El documental musical que aparece en los sesenta llegó a ser un formato de gran popularidad y se lo denominó *rockumentary*. El término lo usó por primera vez la revista *Rolling Stone* para describir el programa de radio *The History of Rock and Roll* que animó a registrar los mejores artistas de rock de la época.

Posteriormente, el término *rockumentary* se utilizó para describir las grabaciones de las giras de varios artistas; por ejemplo, durante el *boom* de The Beatles se usó la palabra para hablar de las filmaciones de sus conciertos. Con la aparición de producciones de directores como D. A. Pennebaker o los hermanos Albert y David Maysles, *rockumentary* se va a referir a un género cinematográfico con características propias. Los primeros trabajos de este género tienen relación con los grandes festivales de los sesenta y con bandas o artistas muy populares de pop, rock y blues. No obstante, los trabajos más actuales son de gran diversidad, algunos siguen la línea de su forma más clásica, otros buscan nuevos géneros musicales.

El éxito del documental musical se debe a que se dirige a un público muy amplio, que además de estar interesado por el cine, lo está también por una banda o un artista en específico. La audiencia llega al filme también atraído por sus protagonistas para poder ver imágenes del *backstage* o para conocer aspectos de la vida personal del artista, esto ha permitido su auge comercial, lo cual ha generado varias producciones. La popularidad del *rockumentary* también ha motivado la aparición de festivales especializados, tal es el caso del Festival Musical InEdit que nació en Barcelona en 2003 y que con los años se ha expandido en otras ciudades como Berlín, Sao Paulo, Santiago de Chile y Puebla, y sigue ganando seguidores.

Además de las proyecciones en salas de cine o en festivales, este formato ha tenido mucha cabida en televisión, canales como MTV o VH1 que se especializan en música, transmiten documentales de este género. Dentro de la industria latinoamericana también existe una amplia producción y difusión de *rockumentaries*. Brasil, por ejemplo, es uno de los países de Sudamérica que cuenta con una alta producción de filmes de este formato; varios de estos documentales brasileños están enfocados hacia recuperar el patrimonio inmaterial, y recientemente países como Perú o Puerto Rico han llevado a cabo producciones de este género de cine documental y que ha tenido buena recepción en el circuito.

El *rockumentary* más tradicional está relacionado con el cine directo, por tanto, se centra más en mostrar que en contar. Los directores de algunos de los filmes más importantes dentro de este género vienen de esta escuela; por ejemplo, D. A. Pennebaker, los hermanos Albert y David Maysles o Joe Berlinger. El crítico cinematográfico Bran Winston menciona que el cine directo ha hecho de este tipo de filmes una de las formas más populares y comerciales. Además, el crecimiento del *rockumentary* puede ser posicionado en relación al destino del sistema de estudios de Hollywood y los géneros que los ha mantenido, es decir, el documental musical aparece como una divergencia del género musical tradicional. (Beattie, 2005).

Entre los primeros documentales de este género están *Don't Look Back* (id. 1967) y *Monterrey Pop* (*Monterrey Pop*, 1968), los dos dirigidos por D. A. Pennebaker. El primero registra la gira que hizo Bob Dylan por el Reino Unido en 1965 y el otro, el Festival “Monterrey Pop” en 1967 donde, durante tres días, se presentaron bandas como Big Brother and the Holding Company con Janis Joplin, Jefferson Airplane, The Mamas & The Papas, The Who, Jimi Hendrix Experience, entre otros artistas importantes de la época; a este evento acudieron alrededor de diez mil personas. La ABC le ofreció al director cuatrocientos dólares para los derechos de la transmisión del filme; sin embargo, fue estrenado en cines luego de que la cadena decidiera que el documental no agradaría al público televisivo.

El estilo que ha manejado Pennebaker está relacionado con el cine directo: uso de cámara de mano, testimonios sin intervención, enseñar y no decir; este es un autor que buscaba un cine no mediado (Beattie, 2005). Este tipo de cine opera a través de un modo que enfatiza y explora las capacidades representacionales del registro visual, es decir, el mostrar. El *rockumentary* que propone Pennebaker mantiene un compromiso con la forma más tradicional del documental, que además está interesado en este caso por explorar la juventud de esa época y sus subculturas. *Si el documental de rock es un género como, pongamos el caso, lo es el western, Pennebaker es el John Ford de la materia. Siempre inventivo e innovador, ha velado armas en el documental musical.* (Quim Casas en Guillot, 2008: 57)

Don't Look Back incluye varias presentaciones de Dylan y escenas de la gira. Una de las características de este documental es que muestra en primer plano lo que pasa en el *backstage*, acá se muestra un Dylan sin tapujos en un momento crucial de su carrera. En el filme, una de las escenas memorables es cuando el Dylan canta *Subterranean Homesick Blues* y muestra pancartas con palabras que van apareciendo en la canción mientras él mira a la cámara. Esta escena, que fue preparada para el film, abandona el naturalismo que supuestamente debe tener el cine directo; al ser una actuación se transgreden los códigos del estilo. El director se implica en el documental, deja de ser un observador; por tanto, es discutible categorizar a este filme como cine directo.

De la misma escuela que Pennebaker, los hermanos Albert y David Maysles han realizado dos de los documentales musicales más conocidos de la historia. El primero es *What's Happening! The Beatles in the U.S.A* (id., 1964) que documenta la primera visita de The Beatles a Estados Unidos. Durante cinco días, los directores acompañan a los integrantes de la banda en su estancia. Nunca antes una cámara se había acercado tanto a John, Paul, George y Ringo; en el documental, se muestra la inevitable popularidad y fama que va a tener la banda. Posteriormente, el documental se reeditó con el nombre de *The Beatles: The First U.S. Visit* (id., 1991) y se incorporó partes de las presentaciones de la banda que hicieron para The Ed Sullivan Show.

El otro título importante de estos directores es *Los Rolling Stones (Gimme Shelter)*, (Gimme Shelter, 1970). Los Rolling Stones han estado siempre en contacto con grandes cineastas, es por eso que la banda tiene varios documentales de diferentes estilos. *Los Rolling Stones (Gimme Shelter)* fue una de las primeras producciones que se hizo sobre este grupo en la cual muestran la gira de 1969 por Estados Unidos, incluyendo el concierto en el Festival de Altamont. El filme presenta una banda hedonista entregada al sexo y al peligro, la intensidad del documental y uno de las razones por las que ha capturado mucha atención es el apuñalamiento que ocurre durante el festival, donde un miembro de los Ángeles del Infierno mata a uno de los asistentes.

El Festival de Altamont y Woodstock Music and Fine Arts fueron los dos eventos que representan el punto más alto del movimiento contracultural de Estados Unidos. Woodstock tuvo lugar en 1969 en Beathel, Nueva York. El documental que registró este festival fue *Woodstock* (Woodstock: 3 Days of Peace & Music, 1970) dirigido por Michael Wadleigh. Este ha sido uno de los festivales de mayor trascendencia en la historia de la música; el filme fue rodado en 70 mm y con una duración de 184 minutos, posteriormente se extendió a 220 minutos (Quim Casas en Guillot, 2008). El documental tuvo gran éxito que incluso se estrenó en el Festival de Cannes. Luego de *Woodstock*, Wadleigh produjo otros filmes a partir de las grabaciones del festival: *Woodstock: The Lost Performances* (1990) y *Jimi Hendrix: Live at Woodstock* (1999).

Woodstock de cierta manera instauró una tradición sobre los documentales enfocados en festivales o conciertos. Posterior a este se pueden mencionar otros ejemplos como *Love & Music* (1971) de Hans-Jurgen Pohland sobre el festival de rock en Rotterdam o *Soul to Soul* (1971) de Denis Sanders sobre el festival que celebró el catorceavo aniversario de independencia en Ghana (Julie Lobalzo Wright en Edgar et al, 2013). No obstante, desde que se apagaron los ecos hippies, los grandes festivales de música disminuyeron, pero el *rockumentary* no perdió fuerza sino que se enfocó en historias sobre las trayectorias de bandas o cantantes específicos.

Uno de los primeros trabajos del director neoyorquino Martin Scorsese fue como asistente director y como editor de *Woodstock*. Pese a que Scorsese ha estado más relacionado con el cine de la ficción, también ha explorado el género del documental musical; por ejemplo: *El último vals* (*The Last Waltz*, 1978), *Feel like going home* (2003), *Bob Dylan: No Direction Home* (id., 2005), *Shine a Light* (id., 2008) y *George Harrison: Living in the Material World* (id. 2011). *El último vals* es uno de los primeros y más reconocidos *rockumentaries*, Scorsese se aleja del trabajo de Pennebaker. Este es un documental que se estructura a manera de crónica, rompe con algunas estructuras del cine directo, incluye entrevistas con los miembros de The Band y registra además su último concierto realizado en la ciudad de San Francisco el día de acción de gracias de 1976.

En *Don't Look Back*, Pennebaker trabaja con los cuestionamientos hechos a Dylan por parte de los periodistas; en cambio, en *The Last Waltz*, Scorsese utiliza la entrevista como técnica expositiva para la presentación de los integrantes de la banda, logra conjugar la imagen y el sonido y crear un gran espectáculo de imágenes. En este documental existió un plan de rodaje que debía incluir partes de *found footage*; para *The Last Waltz* se pensó cómo filmar cada solo y cada instrumento en el último concierto, algo totalmente alejado de la técnica de observación que planteaba el cine directo. Esta otra forma de hacer documental abandona de la ética en la que tanto insistía el documental tradicional de la no intervención en las escenas (Campbell, 2011). Algunas de las canciones fueron rodadas en estudio y posteriormente incluidas junto con el otro material.

Los documentales anteriores a *El último vals* se filmaban de manera directa, sin estudiar previamente los encuadres concretos y diferenciados de cada uno y con constantes problemas de sonido. En cambio, en el filme de Scorsese lo calcula todo y logra crear una obra que celebra a una gran banda. Otro trabajo de los trabajos de este director que cabe mencionar es *The Blues* (2003) que consiste en una serie de documentales realizados por varios directores en donde se habla sobre el pasado, presente y futuro del blues. La serie de documentales consta de siete partes: *Feel like going home* de Scorsese, *The Soul of a Man* (2003) de Win Wenders, *The Road to Memphis* (2003) de Richard Pearce, *Warming by the Devil's Fire* (2003) de Charles Burnett, *Godfathers and Sons* (2003) de Marc Levin y *Piano Blues* (2003) de Clint Eastwood. Esta compilación muestra varios estilos de hacer cine, todos con una gran riqueza audiovisual y narrativa.

“Los episodios citados de Wenders y Eastwood para The Blues corresponden a dos formas bien distintas de encarar el hecho documental. En The Piano Blues, Eastwood se muestra rendido al estilo y a los pianistas con los que el cineasta entabla instructivas conversaciones y establece un discurso nítido con el apoyo de imágenes de archivo y actuaciones filmadas expresamente para la película, sobre la evolución del piano en los géneros populares (...) Por el contrario, Wenders propone en The Soul Man una verdadera epifanía del blues recurriendo por igual a los planos de archivo, la recreación con actores y fotografía envejecida de las primeras actuaciones en plena calle del bluesman ciego Blind Willie Johnson” (Quim Casas en Weinrichter, 2010:253)

Además de Scorsese, existen varios directores del campo de la ficción que han experimentado con este formato; por ejemplo: *Sympathy for the Devil* (1968) de Jean-Luc Godard trata sobre la grabación en estudio de la banda inglesa Rolling Stone y el contexto social y cultural de los años sesenta; *Stop Making Sense* (1984) de Jonathan Demme realiza un filme-concierto del emblemático grupo de rock *Talking Heads*, *El año del caballo* (*Year of the Horse*, 1999) de Jim Jarmusch documenta la gira del músico canadiense Neil Young, *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2006) de Fatih Akin hace un recorrido sobre

los diversos géneros musicales de la ciudad: hip-hop turco, rock turco y la música tradicional, entre muchos otros.

Dada la popularidad de los documentales estadounidenses, la crítica de cierta manera los homogeneizó y se enfocó en su mayoría en la producción de filmes de Estados Unidos (Cohen, 2011). En Inglaterra, por ejemplo, aparece el director Peter Whitehead quien ha trabajado con el documental musical y tiene obras como: *Charly is My Darling* (1966), *Pink Floyd London 66-67* (1967), *Tonite Let's All Make Love in London* (1967). Cabe mencionar que sobre Pink Floyd existen también varios documentales, uno de los más importantes es *Pink Floyd: Live at Pompeii* (1972) de Adrian Maben donde la banda actúa sin público en el antiteatro en las ruinas de Pompeya, Italia.

Es importante mencionar el papel de la televisión como difusor de estos productos audiovisuales, algo que con los otros géneros del documental no pasa. En 1981, MTV empezó su transmisión y cambió la forma de presentar la música; gracias a la televisión el videoclip pudo posicionarse y ser una herramienta para los artistas. Muchos cineastas también han trabajado en la realización de videoclips, las referencias son infinitas, pero algunos ejemplos relevantes son los siguientes: *Thriller* (1983, John Landis) para Michael Jackson, *Dancing in the Dark* (1984, Brian de Palma) para Bruce Springsteen, *Bad* (1987, Martin Scorsese) para Michael Jackson, *Vogue* (1990, David Fincher) para Madonna, *Human Behaviour* (1993, Michael Gondry) para la cantante islandesa Björk, *Souljacker* (2001, Win Wenders) para la banda estadounidense Eels, *Six Days* (2003, Wong Kar-Wai) para DJ Shadow, *Came Back Haunted* (2012, David Lynch) para Nain Inch Nails.

Al mismo tiempo de la aparición de MTV como un medio comercial de difusión de música, videoclips y *rockumentaries*, aparece el punk que trae también un cambio en la manera de representar la música, lo que hizo que el formato que se transmitía por televisión no se estandarice; en lo que respecta al documental musical, el punk fue una alternativa que trajo también otra estética; en este caso se produjeron documentales de este género, pero de una forma más amateur, rudimentarios, con cámaras caseras que daban imágenes y audio

de baja calidad (Beattie, 2005). El cine punk y la crónica *new wave* neoyorquina llegaron al cine con un estilo contrario a Pennebaker o a los documentales sobre giras.

Existe una relación muy estrecha entre la música de la *new wave* de Ramones, Television, Suicide, Patti Smith, Richard Hell, Blondie o New York Dolls con el cine independiente de Jim Jarmusch, Amos Poe, Scott B and Beth B, Bette Gordon y Sara Driver. Algunos títulos de esta época son: *The Black Generation* (1976) de Amos Poe documenta las primeras actuaciones de Iggy Pop, Blondie, Patti Smith y otros legendarios artistas y relata el nacimiento del punk en Nueva York. Por otra parte, algunas producciones de la última década se han interesado por este movimiento musical: *Blondie: On Way or Another* (2006) de Matt O Casey donde se repasa la historia de la famosa cantante Blondie o *Patti Smith: Dream of Life* (id., 2008) de Steven Sebring.

Si bien el punk tuvo una incidencia social infinitamente mayor a otros movimientos musicales sobre todo en Nueva York y Londres, no fue la única tendencia que ha generado una filmografía específica. Existen también varios documentales que tratan otros géneros musicales; por ejemplo, sobre el reggae y la filosofía rastafari, el director Stefan Paul ha coleccionado varios títulos como *Reggae Sunplash* (1980), *Bob Marley* (1981), *Bob Marley Live Concert*, 1988). Por otra parte, el director Doug Pray en *Hype!* (1996) documenta los estilos musicales que aparecieron en Seattle hasta llegar a la consolidación del grunge y de bandas legendarias como Nirvana; en cambio, en *Scratch* (2001) narra los inicios del hip-hop y las desviaciones más actuales del género: *scratching*, *beat juggling* y *turntablism*.

Finalmente, se pueden establecer dos etapas del documental musical: La primera, la de mayor esplendor del género, corresponde a la representación observacional donde se filman las giras y los conciertos. En una segunda etapa, que se da a partir de los setenta está relacionada con el punk y la consigna *Do it yourself* y a partir de los ochenta vinculada con la imagen y el montaje posmoderno del videoclip, en este caso se hace énfasis en las entrevistas a los artistas y a personajes de la industria musical (Abeillé, 2012). Una de las diferencias claras entre las dos fases es que el manejo del tiempo, los documentales de la primera etapa filman hechos en directo, al contrario de los de la segunda etapa, en los

cuales la mayoría se refieren a hechos pasados, por lo que existe un predominio de la utilización de imagen de archivo.

En lo que respecta a los formatos de documentales musicales recientes, prevalece más el seguimiento al artista o a la banda que la actuación en escenario; por tanto, se utiliza más la entrevista o el metraje encontrado. Sin embargo, recientes trabajos no niegan todas las características del cine directo; de hecho, ciertos *rockumentaries* renuevan y reciclan uno de los principios fundamentales de esta corriente, la llamada “crisis de momento” (Beattie, 2005). Esto quiere decir que la persona que está en crisis no se da cuenta de la presencia de la cámara, el resultado puede ser interesante, es decir, que si el sujeto no se da cuenta de que está siendo grabado, se lo puede conocer mejor.

La crisis puede ser la rivalidad entre miembros de la banda o con otras bandas; un ejemplo es *End of the century: the story of the Ramones* (2004) de Jim Fields y Michael Gramaglia donde se cuenta la historia de la banda y donde los artistas, pese a su enemistad, colaboran para la realización del filme; o *Metallica: Some Kind of Monster* (2004) de J. Berlinger B. Sinofsky, un filme que usa la crisis de la banda en su beneficio. Durante la grabación de su último álbum, los integrantes de Metallica estuvieron a punto de separarse por rivalidades entre ellos; el documental sigue las tensiones que vivía la banda durante el período en que estaban trabajando en estudio.

El documental musical se ha constituido como una forma muy popular de la práctica documental que atrae a una gran audiencia. Se puede ver que sus producciones más contemporáneas siguen teniendo influencia del documental tradicional; este es quizá uno de los formatos que se ha mantenido lejos de la experimentación, en el sentido de alejarse de ciertos principios del documental tradicional y, sin embargo, sigue teniendo una amplia audiencia. Esto puede ser porque el formato no necesita ser tan novedoso como en el caso de otros temas, lo que capta la atención de los espectadores es la banda o el cantante sobre el que se va a hablar, de ahí su popularidad.

3.4.1 Nuevos *rockumentaries*: *Searching for the sugar man*

Desde su estreno, *Searching for the Sugar Man* de Malik Bendjelloul tuvo una enorme recepción del público y de la prensa. El circuito de festivales también aclamó el documental; recibió varias nominaciones y premios, entre estos el Oscar, el BAFTA, el “Critic’s Choice Awards” al mejor documental, el premio del Sindicato de Directores a la mejor dirección de un documental; el reconocimiento de Producers Guild of American Awards a la mejor producción de un documental; el galardón de los Premios “Días de cine” a la mejor película extranjera, entre otros. Asimismo, tanto revistas especializadas como la prensa en general ha publicado artículos sobre *Searching for the Sugar Man*, primer y único largometraje del fallecido director sueco.

Son varias las razones de la gran aceptación que tuvo este filme. Como se mencionó anteriormente, el documental musical es un formato que atrae a un gran público ya que uno de sus fines principales es el entretenimiento; para ello, este tipo de documentales tienen otras características: por ejemplo, mezclan las entrevistas con imágenes de conciertos o con el seguimiento del artista. No obstante, en *Searching for the Sugar Man* pasa algo muy particular: la mayoría de documentales musicales aseguran su éxito ya que el artista o la banda sobre la que trabajan tiene muchos seguidores; es el caso de los *rockumentaries* sobre The Beatles, Bob Dylan, Metallica, entre otros. En cambio, el filme de Bendjelloul parte del hecho que se trata de un artista olvidado que si bien fue bastante reconocido en su momento, al tiempo de iniciar el documental muy pocos lo recordaban.

Searching for the Sugar Man es la historia del ahora mítico cantante estadounidense de origen mexicano Sixto Rodríguez, un artista que durante los años setenta obtuvo una cierta popularidad que con el tiempo se esfumaría. En el documental se cuenta la investigación de Stephen Segerman y Craig Bartholomew, dos fans de Rodríguez, que buscaba descubrir cómo murió. El mito decía que se había suicidado en mitad de un concierto, entre otros rumores. No obstante, todo llegó a dar un giro cuando, gracias a una campaña por Internet sobre el artista, la hija de Rodríguez contacta con Segerman y

Bartholomew y les cuenta que su padre no murió, que luego de su carrera como cantante se dedicó a trabajar en la construcción en Detroit.

Rodríguez es de Detroit, pero su fama la ganó en Ciudad del Cabo. Por cuestiones de azar, los discos que había grabado, *Cold Fact* (1970) y *Coming from reality* (1971), llegaron a Sudáfrica durante el *apartheid*, tiempo en el que además existía una censura muy fuerte en los medios de comunicación, al punto que la música de The Beatles estaba prohibida de transmitir; todo lo que llegaba era de manera clandestina. Las canciones de Rodríguez, muchas de las cuales hablan sobre barrios marginados y sobre la felicidad, como *The Establishment Blues* o *I Wonder*, se convirtieron en el himno de rebeldía de los jóvenes sudafricanos que estaban en contra del sistema al que se encontraban sometidos.

Como se ha mencionado, el hecho de que se realice un documental sobre un artista o banda famosa, asegura su éxito. En *Searching for the Sugar Man* lo curioso es que pasa lo contrario. El documental narra la historia de Sixto Rodríguez y el poco interés histórico hacia el músico. Uno de los aspectos más interesantes sobre el documental es la manera en que está estructurado. En la primera parte se presenta al Rodríguez y el inicio de la investigación para conocer la causa de su muerte. En la primera hora del documental, el director trabaja con una narrativa más relacionada con lo que podría ser una película de ficción de detectives: se habla de un misterio, un caso por resolver, se buscan las pistas, las personas que podrían saber sobre el cantante, etc.

Luego, llega un momento de clímax del filme. Los espectadores, al igual que con Segerman y Bartholomew no se imaginan que en realidad el supuesto suicidio de Rodríguez fue tan solo un rumor. El artista estaba viviendo en Detroit alejado de la carrera musical. En la segunda parte del filme, se estructura ya como documental: se recogen testimonios, se realizan entrevistas, seguimiento del artista. Esta es la parte en la que se descubre el mito, es más expositiva, se cuenta las dificultades que pasó el Rodríguez luego de que culminó su carrera como cantante y se lo ve como un hombre sencillo, que pese al paso de los años se mantiene fiel a sus ideales y a lo que decía en sus canciones. Finalmente, el documental concluye con la reaparición en la escena musical del artista y el

reconocimiento merecido por su trayectoria. Rodríguez vuelve a Sudáfrica tras varios años a dar un concierto y a grabar su música.

La historia ha cautivado no sólo a los consumidores de documentales musicales, sino al público en general. En varios periódicos y revistas de todo el mundo se escribió sobre esta obra. El documental tuvo tal popularidad que Rodríguez realizó una gira y empezó a vender nuevamente más discos. Sin embargo, este documental deja cabos sueltos: *Searching for the Sugar Man* construye un mito y una especie de héroe olvidado, pero en realidad, Rodríguez no estaba tan olvidado como se menciona en el documental y su carrera musical no fue un fracaso como también se indica. Es cierto que Rodríguez tuvo más popularidad en Sudáfrica que en Estados Unidos, pero al nivel que cuenta el documental. De hecho, el cantante tuvo gran éxito en Australia y Nueva Zelanda y realizó una gira por Sidney, Melbourne, Perth y otras ciudades.

Supuestamente, Rodríguez se retiró por su fracaso en ventas, pero no fue así. Incluso grabó un disco con los mejores éxitos y en los hits de finales de los años setenta aparecen algunas de sus canciones (Cody, 2013). Lo que ocurre en el filme de Bendjelloul es que el director crea una trama, lo cual es muy discutible desde el punto de vista ético. *Searching for the Sugar Man* cuenta una historia que en realidad no pasó; hace de Rodríguez un personaje. Así como tuvo buena recepción en los medios, la prensa también lo ha criticado ya que se plantea como un documental, pero en realidad ciertos hechos los deja de lado (Dentino, 2013). El documental utiliza varias características de la ficción para incorporarlas en su discurso; en *El último vals* también se habló de la relativa objetividad del filme ya que Scorsese planeó varias de las actuaciones de la banda para que se inserten de mejor manera en el filme. El *rockumentary* es quizá el formato que menos ha tenido que reinventarse ya que no ha perdido popularidad; de hecho, cada que aparece uno es un éxito en festivales y muchos de ellos son presentados en salas de cine comercial como pasa con *Amy*. La discusión que atraviesa al cine documental es sobre objetividad, pese a que los documentales contemporáneos trabajen con otras características, para la crítica y la teoría el tema de la verdad es crucial, desde Flaherty hasta el cine documental más experimental.

3.5 Convergencia: el documental y la digitalización

Todos los días estamos aprendiendo a leer información de Internet, a agregar información y a contar historias a través de las nuevas tecnologías y las nuevas formas de interacción, las cuales cambian las formas de ver y percibir el mundo. La aparición de las plataformas digitales ha cambiado varias dinámicas en la comunicación, en las relaciones interpersonales, en el campo académico, de la medicina, etc. En el arte, por ejemplo, actualmente muchos artistas utilizan lo digital como una herramienta de creación. Las tecnologías digitales han generado la aparición de nuevas formas de creación, producción y recepción de las obras. En el caso del cine, lo digital de cierta manera ha democratizado la creación artística; ahora es posible hacer un corto o incluso un largometraje con una cámara de celular. En el cine documental existen varios ejemplos, este tipo de cine se ha expandido gracias a lo digital, no solo en términos de narrativa, sino también y de manera especial en la producción de contenidos creados especialmente para la web.

Los productos audiovisuales actuales se concibe en relación a una lógica de multiplataforma la que consiste en mezcla de géneros y formatos que en conjunto constituyen la llamada “transmedia” (Gifreu, 2013). En lo que respecta al estudio del documental interactivo, no existe un corpus sólido de especialistas relacionados con el tema. No obstante, es en este momento cuando han empezado a proliferar escritos y estudios de este tipo de documental, no con una línea teórica clara, pero sí con interesantes perspectivas desde distintos campos de estudio. Sobre su historia y desarrollo se puede hablar de cuatro momentos (Gifreu, 2013). El primero es su aparición en los años ochenta, cuando la tecnología que se utilizó fue *laser-disc* y memorias ópticas. El *laser-disc* era un formato analógico que propició la creación de proyectos interactivos, la mayoría de estos relacionados con los videojuegos. Un ejemplo de este primer momento del documental interactivo es *The Aspen Movie Map* (1980), al que además se menciona como el antecesor del *Street View*. Este proyecto que fue desarrollado por el Interactive Lab del MIT (Massachusetts Institute of Technology) consistía en un recorrido virtual en pantalla a color por Aspen, ciudad ubicada en Colorado. Durante el recorrido, el usuario podía elegir el

camino por el cual seguir utilizando un menú. El propósito de *Aspen Movie Map* era familiarizar a los soldados con ese espacio.

El segundo momento del documental interactivo es el de la emergencia y experimentación; se puede situar en los años noventa. Las tecnologías usadas durante este período fueron Internet y soportes ópticos como CD ROM/ DVD ROM. Un ejemplo es *Inmemory* (1997), del cineasta francés Chris Marker, producido por el Service Nouveaux Médias del Centre Pompidou. Este CD ROM reúne fragmentos de la memoria del artista, imágenes y sucesos que capturaron su atención, está dividido en siete zonas: cine, viaje, fotografía, poesía, memoria, museo y una zona adicional llamada «X-plugs». El usuario puede escoger qué zona de la memoria de Marker quiere descubrir (Enguita, 2000). Varios museos, como The National Gallery of Art de Washington o The Art Institute of Chicago, utilizaron este medio como una forma de difusión de la cultura. En los años noventa, la digitalización tiene su *boom* y el uso de las nuevas tecnologías de comunicación se empieza a masificar.

Un tercer momento es la primera década del siglo XXI, consistente en la etapa de constitución, consolidación y ampliación de los soportes de exhibición del documental interactivo. Las tecnologías utilizadas durante este periodo son Web 2.0¹, Social Media, dispositivos móviles, etc. *Hope: Living and Loving with HIV* in Jamaica (2006) es un ejemplo de documental interactivo de la década entre 2000 y 2010: el escritor y poeta Kwame Dawes viaja a Jamaica para conocer a la gente que vive con VIH/Sida y descubrir cómo esta condición ha cambiado sus vidas. Este documental se trata de un proyecto multimedia el cual incluye videos, fotografías, poemas y extractos cortos de entrevistas.

Finalmente, el cuarto momento del documental se lo puede considerar desde el 2010 hasta la actualidad, que es la etapa de diversificación. La característica de los documentales actuales es que utilizan muchos de ellos la realidad aumentada, dispositivos táctiles, web

¹ “Cuando citamos el término Web 2.0, nos referimos a una serie de aplicaciones que se encuentran incluidas en un tipo de páginas web que utilizan una inteligencia colectiva, con el fin de proporcionar servicios interactivos en red y dotar al usuario de un control sobre la circulación de sus datos”. (Gifreu, 2013:67).

semántica, computación ubicua, televisión interactiva, etc. (Gifreu, 2013: 108). Esta digitalización en los medios implica los siguientes procesos: soportes textuales basados en código binario, diferencia de soportes tradicionales, manipulación y reproducción del contenido; dispositivo de producción y distribución de la información; intercambio de información a través de redes; nuevas formas de organización de la producción, nuevas lógicas de creación y convergencia de lenguajes. Todo esto para que usuario tenga la posibilidad de interactuar con lo que está mirando; es precisamente la interactividad la característica principal de este tipo de documental.

Sandra Gaudenzi, profesora de *interactive-media* del London College sugiere que según los diferentes niveles de interacción se pueden clasificar estas nuevas formas de documental. La interactividad es semicerrada cuando el usuario no puede cambiar el contenido; por ejemplo, *Welcome to Poiné Point* (2010) producido por el grupo canadiense The Googles (Michael Simons y Paul Shoebridge) explora Pine Point, un pequeño pueblo canadiense desaparecido, a través de la memoria de quienes lo habitaron. El pueblo fue creado durante los años sesenta y cerrado en los ochenta cuando terminó la actividad minera. El documental consiste en una recopilación de historias y fotografías del lugar dispuestas a manera de *collage*, el usuario puede elegir qué sección del documental quiere ver.

Por otra parte, cuando se trata de interactividad semiabierta, el usuario participa, pero no cambia la estructura del documental. En este caso se puede mencionar *Journey to the End of Cole* (2008) dirigida por Samuel Bollendorff y Abel Ségrétin. En este proyecto, la interactividad aparece de una forma más integrada, el documental guía al usuario a través de las minas de China en donde mucha gente trabaja bajo condiciones de riesgo. El director utiliza 300 fotografías, tres horas de video y diez horas de material auditivo; el espectador puede elegir la dirección del filme, hacer preguntas e informarse sobre algunos lugares de esta región. Otro proyecto semi-abierto es *Prision Valley* (2010), un documental interactivo que lleva al espectador a Fremont County, un condado de Colorado cuya economía local gira en torno a trece cárceles. El proyecto fue realizado por David Dufresne y Philippe Brault y presenta una variedad de formas de interacción. Los usuarios acceden al

documental a través de su cuenta de Facebook o Twitter, o deben crearse una cuenta dentro de la plataforma del proyecto; de esta manera, el usuario comienza un viaje por el lugar donde transita por varias cárceles y tiendas del condado, conoce a sus habitantes y en momentos una voz en *off* relata la situación de las cárceles en Estados Unidos.

Finalmente, un documental con interactividad completamente abierta no se ha realizado aún; esta consiste en que el usuario cambia o adapta contenidos del documental (Gauzezi, 2009). No obstante, existen varios experimentos, uno de los más interesantes es el *remake* del documental del ruso Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, 1929). El documental soviético consistía en un proyecto experimental de documental silente y sin historia lineal, Vertov documentó horas de la vida cotidiana en San Petersburgo y experimentó nuevos movimientos de cámara, exposición de la luz, animación y diferentes estilos de rodaje. El *remake* que empezó en 2008 consiste en un documental participativo que se ciñe al guion original de Vertov. En este proyecto, gente de todo el mundo puede subir en una página videos en *streaming*; posteriormente, la página los archivará y secuenciará. Los videos pasan a formar parte de un montaje mundial, una nueva versión del documental se crea cada día. Esta forma también se la conoce como documental colaborativo y es una de las ventajas más grandes de la interacción, que el usuario se convierta en un co-autor del documental.

La posibilidad de interactividad en los procesos de comunicación supone ir más allá, ya que permite involucrar al espectador. Al igual que otros medios audiovisuales, el documental ha logrado adaptar nuevas lógicas de creación y producción, así como de relación entre el receptor y el texto. Ahora, el documental interactivo busca su propio espacio, su definición y consolidación. Hay que señalar que una de las principales características forma audiovisual es que ya no se trata de un simple espectador de la historia; con la interactividad, este se transforma en un usuario y muchas veces co-creador el documental. La idea es que este usuario descubra, participe, cree y contribuya.

“Nos encontramos contemplando una sucesión de transformaciones del cine de no ficción. Estas evoluciones del audiovisual en tan poco tiempo marcaron el definir el momento de la imagen en movimiento de la actualidad en lo que le dan en llamar poscine (...). Quizás sea excesivamente exagerado decir que estamos ante la muerte del cine clásico, entendido como modelo de distribución y producción audiovisual marcado por los adelantes tecnológicos” (Frances et al, 2013:6).

Al hablar de documental interactivo, es necesario indicar que en este formato convergen dos campos: el cine documental y los medios interactivos. Estos proyectos no se definen por alguna convención, mezclan la opción documental con la interactiva, construyendo una forma que aún está por acotar (Gifreu, 2013). Al ser un tipo de documental tan reciente, su dimensión teórica ha sido poco explorada y son países como Canadá o Estados Unidos los principales productores de este formato, aunque en los últimos años varios festivales prestigiosos como Sundance o IDFA han dado cabida a estos nuevos proyectos.

Sin embargo, pese a su corto tiempo de vida, el documental interactivo ha transformado procesos en la dinámica cinematográfica. Los últimos años se han producido un sin número de documentales interactivos lo cual ha configurado a este tipo como una forma audiovisual específica que busca incluir otras lógicas de representación de la realidad y que además posee características propias, como la interactividad. Por otra parte, el documental interactivo transforma los componentes de la comunicación (emisor, mensaje y receptor) que existen en el documental convencional. La evolución de este formato está determinada por la confluencia de varios factores como el desarrollo a la par de las tecnologías. Estructuralmente, este formato se configura con una narrativa interactiva en la cual interviene el usuario de manera muy similar a como lo han hecho los videojuegos que emergieron en los años ochenta.

Lo importante de la interacción es que el espectador también le da forma al relato. El documental interactivo es entonces un género del cine documental que utiliza diferentes soportes para su exhibición y navegación. El interactivo implica la utilización de varios formatos: infografías, fotografías, video, *footage*, encuestas, música, secciones, entrevistas e incluso productos realizados por el propio usuario como el documental *Highrise* que se analizará posteriormente.

“El documental interactivo de los próximos años será un tipo insertado en la estrategia transmedia, tanto en el ámbito de la ficción como de la no-ficción interactiva. Superadas las fases de aparición, emergencia y constitución, en la actualidad todo parece indicar que durante este procesos de institucionalización inicial, el formato del documental interactivo se está convirtiendo en un meta-formato al conformarse como un formato contenedor que abarca géneros, formatos y discursos del ámbito de la ficción y de la no ficción audiovisual interactiva” (Gifreu, 2013:209).

En este punto, es necesario cuestionar por qué estas tecnologías digitales produjeron la explosión del cine documental y no la multiplicación de la ficción. La ficción logro adaptar lo digital de otra manera: el 3D, efectos especiales, recreaciones, etc. En el documental interactivo, en cambio, se impuso otro lenguaje, se dio una mezcla de lenguajes. Varios cineastas entendieron las posibilidades expresivas, artísticas, políticas y estéticas de lo digital, más allá de sus ventajas en costes de producción (Gonzalo de Pedro, en Weinrichter, 2010).

Katherine Goodnow, profesora de Media Studies de la Universidad de Bergen, señala que los documentales interactivos vienen de experimentos con filmes de ficción interactivos, los cuales fracasaron. Sin embargo, también existen problemas técnicos al integrar el documental con Internet; por ejemplo, muchos de estos documentales no pueden ser proyectados en festivales porque la dinámica del interactivo es distinta, se centra en otro circuitos. Es un formato concebido para la web, es decir, no puede ser proyectado en

pantalla grande, de ahí que cabe la discusión sobre si se puede seguir hablando de cine cuando nos referimos a estos formatos.

Una de las características principales de este documental interactivo es la no linealidad, es decir, que en este formato existen diferentes maneras de desarrollo de la historia; por lo tanto, muchas historias posibles. Algunos autores mencionan que en este tipo hay una crisis en la narración ya que el usuario es quien va conduciendo la misma. *“Cuando la narrativa se convierte a través del uso de los medios digitales, se puede propagar en tres direcciones principales: narrativa interactiva, documental interactivo y juegos”* (Gifreu, 2013: 137). El hecho que exista interactividad, no quiere decir que no haya historia, ya que sin *storytelling*, la interacción no se entiende.

Existe un cambio de paradigma en la definición del documental; en este punto, Henry Hoffman, especialista en estudios de cine, cita en su ensayo a Nichols. Tradicionalmente el documental se relacionaba con los hechos del mundo y recientemente se relaciona con una incertidumbre o duda. Lo digital abre un abanico de posibilidades para este formato, pero que aún resultan difíciles de definir. Finalmente, el autor concluye que hay un largo camino para recorrer y que se trata de un terreno amplio a explorar en lo que respecta a este cine. Cuestiones como a dónde van las audiencias o cuál es la naturaleza del documental cuando la plataforma cambia, quedan abiertas y se irán respondiendo conforme se desarrolle el documental y las tecnologías digitales (Hoffman, 2010).

Este cambio de paradigma se relaciona también con la audiencia; ahora ya no es una audiencia que solo recibe un producto, es distinto. Además de espectadores, son usuarios y colaboradores. La interactividad ha hecho posible lo que el documental tradicional no lo ha conseguido, crear una experiencia distinta. La interactividad rompe barreras de espacio y tiempo; por tanto, al hablar del documental interactivo se puede reflexionar sobre una narración global que incluso puede conllevar a una historia sin fin, como el proyecto del *remake* de Vertov; un documental de ese tipo quiere la participación de todos. Es así que los límites de la interactividad no se pueden definir, lo cual es interesante porque desemboca en diferentes formas de documental.

Hasta el momento, luego de revisar varias reflexiones en torno a este formato, se puede definir el documental interactivo como una obra realizada con la intención de representar o documentar la realidad mediante el uso de mecanismos del documental clásico junto con modalidades de navegación e interacción (Gifreu, 2013). Es un formato emergente, pendiente de exploración y delimitación fruto de la convergencia entre lo audiovisual y la interacción, entre la información y la interfaz navegable.

3.5.1 *Highrise* y la interactividad

Highrise es uno de los productos audiovisuales y de transmedia más interesantes y ambiciosos de los últimos años. Ejemplifica que lo digital es ahora un espacio para el arte y la reflexión. Este proyecto empezó en 2008 y a partir de su lanzamiento ha generado otros proyectos que incluyen documentales interactivos, productos móviles, blogs, presentaciones en vivo e instalaciones, razón por la que ha conseguido varios reconocimientos y críticas positivas.

Este proyecto propone ver cómo el proceso de un documental puede conducir y participar en la innovación social y no tan solo documentarla gracias al uso de las tecnologías digitales. Este documental se propone reinventar el concepto del ser humano urbano del siglo XXI y lo hace a través de un viaje por la forma más común de las construcciones del último siglo: los edificios. Explora la urbe, su historia, a las personas que viven en ellas, las dinámicas de convivencia y los problemas que ha generado este modo de vida.

Es importante mencionar que existen proyectos anteriores a la aparición de *Highrise*. *Challenge for Change* fue un proyecto de la National Film Board of Canada (NFB), agencia fundada en los años treinta con la colaboración de John Grierson, que planteaba cómo mejorar las condiciones de vida a través de la práctica documental. Esta iniciativa empezó en 1967 y se prolongó hasta 1980; el resultado fue un film participativo que presentaba problemas sociales de algunos lugares en Canadá. Sin embargo, el programa no logró alcanzar todos los objetivos que se planteó. Posteriormente, entre 2000 y 2010, la

NFB volvió a plantear el proyecto, pero ahora utilizando las nuevas tecnologías; es así como aparece en 2008 el proyecto digital *Highrise*.

Otro de los antecedentes a *Highrise* es *Filmmaker in residence* (2006); este proyecto consiste en un documental transmedia dirigido también por Katernina Cizek. También fue impulsado por la NFB y la directora permaneció por cuatro años como residente en el Saint's Michel Hospital de Toronto. En este lugar pudo estar cerca de los pacientes, médicos, familiares y personal del hospital para relatar de manera coral varios hechos que sucedieron durante esos años en el hospital. El proyecto cuenta con videos, fotografías y textos reunidos en un documental interactivo que sumerge a los usuarios en el hospital.

Katernina Cizek es antropóloga e investigadora del programa Global Suburbanism de la University of York, además profesora de nuevos medios y de creación documental. Cizek forma parte de estos nuevos cineastas que se han dedicado a trabajar con múltiples plataformas digitales. Gerry Flahive, el productor de *Highrise*, además de productor cinematográfico escribe en la revista *Time* y en *The New York Times* y ha trabajado en más de setenta filmes como *Just Watch me: Trudeau and the 70s Generation* (1999), *Manufactured Landscapes* (2006), *Surviving Process* (2011) entre otros.

Highrise ha recibido varios premios, como el Canadian Screen Award, Innovation Award, International Digital Emmy for Non-Fiction, IDFA DocLab Award for Digital Storytelling y el BakaForum Cross-Media Prize for Youth and Schools. El propósito de la NFB con este proyecto fue formar un grupo multidisciplinar –organizaciones de las comunidades, residentes, académicos, cineastas- para enfocar la problemática de la urbe de una manera integral tanto a nivel local como global. En el *teaser* del proyecto se indica que *Highrise* empieza con diez edificios de diez barrios residenciales en ciudades de diferentes partes del mundo que se están expandiendo, y busca demostrar cómo el documental permite reinventar nuestras ciudades.

Este proyecto multimedia utiliza herramientas como video web y móvil, así como otras tecnologías emergentes. *Highrise* es un compendio de varios productos audiovisuales interactivos que están agrupados en la misma página web: el prólogo del proyecto, el blog de la directora y *The Thousandth Tower* (2009), *Out my Window* (2010), *Participate* (2011), *One Millionth Tower* (2011), *A short Story of Highrise* (2014) y *Universe Within* (2015). En un inicio *Highrise* fue pensado para documentar las experiencias de los habitantes de varios edificios, pero tras una larga investigación sobre el urbanismo, la sobrepoblación y la segregación, el proyecto se pensó a un nivel más macro.

The Thousandth Tower: Stories from the Inside a Toronto Suburban Highrise fue el primer documental interactivo de este gran proyecto. Se realizó entre 2008 y 2009 y cuenta que en Toronto hay más de mil rascacielos, muchos de los cuales ya no son habitables. El documental se narra desde las voces de seis personas de un bloque de estos barrios residenciales: Hope, Maggie, Ob, Irene, Jamal y Pritvanti son quienes mediante sus historias personales guían el documental. Además del producto audiovisual, se realizó un taller de fotografía con los residentes del sector y se exhibieron los resultados. Tras *One Thousandth Tower* vino un proyecto a gran escala que sería *Out My Window*, el cual está compuesto de varias plataformas como una instalación, un documental web y un proyecto participativo.

La instalación del proyecto se realizó en el teatro *De Braake Grond*, un pequeño teatro ubicado en el centro de Ámsterdam en el marco del festival IDFA Doc Lab, donde se presentan cada año los proyectos audiovisuales digitales más novedosos. En la instalación, el usuario, según el espacio en el que se encontraba, activaba unos sensores de posición que proyectaban diferentes secuencias de video, las cuales eran pequeños extractos del documental interactivo.

“La metáfora era exactamente la misma que el proyecto web: una serie de paneles superpuestos que simulaban el volumen y sobre ellos se proyectaban las historias creando mosaicos de piezas muy interesantes” (Grifeu, 2015).

Por otra parte, el documental interactivo explora la urbe y a las personas que viven en ella en diferentes partes del mundo. Es un proyecto que habla de los espacios, de la vida en las ciudades y sus dinámicas. Mediante imágenes y voces, *Out of My Window* sumerge al usuario en los edificios de varias ciudades del mundo: La Habana, Estambul, Chicago, Toronto, Montreal, Sao Paulo, Ámsterdam, Praga, Beirut, Bangalore, Phnom Penh, Tainan y Johannesburgo. El material tiene una duración de noventa minutos, tiempo durante el que se relatan 49 historias de trece ciudades en trece idiomas, acompañadas de un fondo musical que se asocia al lugar que el usuario visita.

Out of my window se trata, además, de un proyecto colaborativo en el que la directora contactó a trece fotógrafos de trece países para que le facilitarían las imágenes relacionadas con el guion creado en Canadá, epicentro del proyecto global. La directora se encargó de dar un hilo a las historias y editarlas a nivel multimedia. El documental está estructurado a manera de mosaico en el cual el usuario puede navegar por ventanas, balcones y conocer las historias de personas de diferentes ciudades. Este proyecto utiliza, texto, fotografía audio y videos panorámicos de los espacios. Fue realizado en Flash, un programa que hoy por hoy ha quedado en desuso, “pero en 2009 y 2010, cuando se ejecutó este proyecto, Flash estaba en todas las quinielas de webdocs porque HTML aún no permitía funcionalidades clave como el uso del video, mover cosas, etiquetas, manejo de sonido, etc.” (Grifeu, 2015).

La directora del documental indica que “Desde afuera los edificios lucen iguales, pero adentro de esos edificios de concreto y vidrio las personas crean comunidad, arte y significado” y eso es lo que propone *Out of My Window*. La última parte de este proyecto consistía en que cualquier persona del mundo pudiera enviar la historia como habitante de un edificio residencial para de esa manera crear una vitrina con diferentes historias del mundo contadas desde las ventanas. En 2011 aparece *One Millionth Tower*, un documental interactivo que se define como híper-local en el sentido que es un proyecto que explora una comunidad en específico: Kipling Avenue, ubicado en Toronto. Por dos años, el equipo de *Highrise* trabajó en este sitio con el fin de obtener un producto como este.

Al igual que trabajos anteriores, este proyecto consistió en un trabajo colaborativo entre residentes, arquitectos, cineastas, diseñadores y animadores para re-imaginar los espacios alrededor de esos particulares rascacielos. Pese a que se trata de un proyecto a nivel local, los problemas a los cuales se enfrentan los habitantes de Kipling Avenue son similares a los de otras ciudades: deterioro de los edificios, gentrificación, escasos servicios, falta de espacios comunitarios, dificultad de movilidad, etc. La propuesta de este documental es plantear soluciones de revitalización del barrio.

El proyecto incluye el *making of* en el cual se indica en qué consistió el proceso colaborativo, un pequeño extracto de la revitalización en otras ciudades y un corto documental que explora la tecnología usada en la creación del proyecto. *One Millionth Tower* cuenta con una interactividad muy bien lograda, en el que el usuario es llevado a barrios de más de 200 países del mundo. La obra presenta un formato transmedia y utiliza tecnología HTML5. El proyecto buscaba «*huir del modelo unidireccional del documental lineal y dar voz a varios actores importantes para incluir más matices en la composición de la obra final no lineal*» (Grifeu, 2015). En el documental se presentan los imaginarios y memorias sobre el vecindario y sobre la vida en la ciudad.

Finalmente, *Highrise* concluye en 2015 con el documental *Universe Within*, otro proyecto transmedia, colaborativo, experimental e interactivo. Aquí se utilizan fotografía, video, encuestas y WebGL, una especificación estándar para mostrar gráficos en 3D. Al ingresar en *Universe Within* el usuario podrá escoger a uno de tres personajes virtuales que son quienes, a través de preguntas, guiarán el relato y presentarán las historias de varias personas y su relación con las nuevas tecnologías: una comediante árabe que tiene un programa en YouTube, un joven coreano que trabaja con videojuegos, una periodista mexicana que mediante el *hashtag* #losqueremosvivos logró hacer una campaña vía Twitter para rescatar a sus compañeros de la violencia en su país y un italiano de un barrio marginal que mediante *podcast* pudo producir un programa de radio sobre hip-hop, entre otras historias alrededor del mundo.

El proyecto plantea que nunca antes el ser humano se encontraba tan conectado, pero a la vez tan apartado en edificios y pequeños apartamentos. Gracias a las tecnologías de la comunicación, muchas personas se sienten más cerca de la gente que está al otro lado del globo que de quien está en el apartamento de al lado. *Universe Within* es una vez más un proyecto colaborativo entre cineastas, académicos, informáticos y residentes de los edificios. Tras una investigación y un trabajo de muchos años, este documental reflexiona sobre las ciudades, las tecnologías y las nuevas formas de comunicar, y proponer soluciones a través de estas nuevas herramientas a los problemas que aquejan actualmente al espacio en que vivimos.

Con todos los ejemplos mencionados anteriormente y en especial con el macro proyecto *Highrise* se puede ver cómo las posibilidades que tiene actualmente el documental son infinitas. Aún existen aspectos que descubrir y que explorar, pero cada vez aparecen nuevas formas de contar historias. Hasta el momento, este nuevo formato ha logrado combinar lenguajes e integrar sistemas, ha logrado ganar adeptos y posicionarse en el mundo cinematográfico, mediático y académico.

4. Circuitos, espacios y mercado

A inicios del 2000, la producción del cine documental así como los espacios de exhibición comenzaron a proliferar. Esta práctica que solía depender tan solo de sus propios circuitos fue impulsada de su cerrado ámbito habitual y proyectada incluso a los titulares de prensa no especializada (Weinrichter, 2010). Uno de los motivos que permitió el *boom* industrial del documental fue la entrada progresiva de distribuidores independientes o compañías medianas que vieron rentabilidad en el cine de tipo documental.

Varios documentales fueron estrenados en salas comerciales y con recaudaciones que sobrepasaron lo esperado; por ejemplo, en Francia, los filmes que tuvieron gran éxito fueron *Los espigadores y la espigadora* de Agnès Varda, *Nómadas del viento* (Le peuple migrateur, 2002) de Jacques Cluzaud y *Ser y tener* (Être et avoir, 2002) de Nicolas Philibert; en Estados Unidos: *Bowling for Columbine* (id., 2003) de Michel Moore, *Spellbound* (id., 2005) de Jeffrey Blitz, *Capturing the Friedmans* (id., 2004) de Andrew Jarecki, *Fahrenheit 9/11* (id., 2004) de Michael Moore y *Super Size Me* (id., 2004) de Morgan Spurlock. En España también se estrenaron los documentales mencionados anteriormente, y además tuvieron gran éxito muchas producciones locales; por ejemplo: *La espalda del mundo* (2000) de Javier Corcuera, *En construcción* (2000) de José Luis Guerín, *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003) de Julio Medem y *El cielo gira* (2004) de Mercedes Álvarez.

La larga lista de estrenos de documentales durante estos años produjo la normalización de su exhibición. Estos filmes aparecen ahora en festivales que eran únicamente especializados en cine de ficción; por ejemplo, Michael Moore ganó la Palma de Oro en Cannes de 2004. Los documentales de Michael Moore fueron unos de los primeros que se estrenaron en las salas de cine. Este *boom* del documental en las salas no es ajeno a las modificaciones que la televisión ha sufrido en las últimas décadas para acoger producciones no únicamente de entretenimiento, sino filmes que exploran una inmensidad de temas, desde políticos, antropológicos y más (Ortega, 2007).

A toda esta enorme acogida del documental ha contribuido el papel de festivales como Sundance o Tribeca que han legitimado el documental como práctica fílmica. Así también aparecieron festivales especializados en el tema, entre los más reconocidos está IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam). Estos festivales no solo han sido un medio de difusión de este cine, sino también un espacio de promoción y de mercado. En España, los festivales especializados de cine documental más importante son: DocumentaMadrid, DocsBarcelona y Punto de Vista de Navarra, los dos primeros con un carácter más generalista y el último, más vanguardista. Los tres festivales se han propuesto ensayar programaciones cada vez más arriesgadas, con el fin de mostrar la abundancia y diversidad de este tipo de cine (Weinrichter, 2010).

El documental es una práctica que ha desarrollado un sin número de posibilidades e hibridaciones, las cuales se han dado también gracias a los espacios de exhibición. No solo las salas de cine o los festivales han dado cabida a este tipo de cine, sino también los museos de arte contemporáneo. Cada vez hay más exposiciones que incluyen piezas audiovisuales con un formato de no ficción o cineastas que introducen sus obras al museo; por ejemplo, Agnès Varda con *Patatutopia* (2003), *L'île et elle* (2006) y *Les Justes de France* (2007). Por tanto, los filmes de no ficción pueden verse programados en diferentes circuitos: museos, centros culturales, festivales, muestras especializadas, etc., lo cual configura un abanico de sucesivas proyecciones que definen un círculo alternativo a las salas comerciales.

“El nuevo interés de los festivales no especializados y de la institución artística por el cine documental se debería corresponder- es la ley de la oferta y la demanda- con una expansión del mismo. (...) Algo se mueve en la práctica documental. Este cine basado en materiales reales desafía los viejos requisitos del género: objetividad, seriedad en su tono y en su tema, ausencia de formalismo. Por tanto, más que de documental parece conveniente hablar de cine de no-ficción (mezcla de géneros y discursos)” (Weinrichter, 2010: 13).

La dinámica de financiamiento de un documental no siempre va a ser la misma que la de un filme de ficción, por el mismo hecho de que históricamente el cine de ficción ha tenido más audiencia que el documental. No obstante, existen algunas formas de financiar una película. En Estados Unidos y en Europa se trabaja principalmente bajo encargo o comisión. Cuando es por encargo, la cadena de televisión contrata a un cineasta para que dirija un filme según la temática que quiere la cadena que es quien va a dar todo el financiamiento. En cambio, cuando es por comisión, que es la forma más común en Estados Unidos, el cineasta presenta la idea a una cadena y esta decide si financiarla o no; pese a que la cadena dé el dinero para la producción del filme, el cineasta tiene control editorial. De estas dos formas, el cineasta o la productora se aseguran de la distribución del proyecto; sin embargo, difieren una de la otra en cuanto a quién es dueño de la idea y a la independencia del cineasta.

“La película documental vive en su mayor parte de los encargos. Y quien realiza el encargo, sea el Estado, una asociación o una persona privada representando intereses públicos como la defensa nacional, el servicio del trabajo, correos, la radio, una agencia forestal o intereses especiales como anuncios relacionados con el tráfico, la fabricación de armas, etc., estipula exigencias de distintos tipos. Unas pueden ser satisfechas con la forma común de la película documental, otras no”
(Hans Richter en Weinrichter, 2007: 186).

En Latinoamérica la mayoría de veces se trabaja de manera distinta, el cineasta financia su filme poco a poco con auspicios privados o públicos; por ejemplo, auspicios de empresas privadas o, según la temática, ONG, fondos nacionales o internacionales como Ibermedia, Tribeca, Sundance, etc. Esto porque las cadenas latinoamericanas no tienen tanto dinero como las estadounidenses, y también por costumbre, según comentan los cineastas. En Latinoamérica las cadenas no compran algo hasta que no esté hecho, por tanto no existe la costumbre de comisionar. Muchas veces, la productora consigue canjes con negocios locales como hoteles o restaurantes para abaratar el costo de la producción, de manera que los fondos que se consigan por instituciones permitan pagar los salarios. No

obstante, pese a la dinámica de financiación que se tenga en cada continente, los festivales siempre han sido un espacio para que un filme alcance mucha notoriedad.

Los festivales son reuniones normalmente anuales en donde se presentan nuevas producciones y también algunos realizan retrospectivas según el carácter que tenga el festival.

“Es opcional que estén configurados como mercados de compraventa y que incorporen un jurado para evaluar las presentaciones. Los hay nacionales e internacionales especializados en largometrajes y cortos, pertenecientes a géneros específicos, y también acotados por área geográficas. Lo distintivo es que van orientados hacia el público y la prensa, aunque también atraigan mucho a distribuidores y agentes del mercado” (Redondo, 2000: 55)

Los festivales de cine, además de ser un espacio de exhibición y difusión del documental, son un mercado que abre un espacio de negocios. Entrar al festival resulta decisivo para el productor o su agente para que contacte con los intermediarios y venda los derechos de exhibición, así como para que obtenga financiación para el filme. A los festivales acuden productores y exhibidores; por tanto, a una productora le interesa entrar al festival para que lo vean y lo compren. Existen festivales más prestigiosos que otros dependiendo de qué distribuidores van. Al ser los festivales un negocio, mucha parte de los negocios futuros suceden en ese espacio como: producciones, coproducciones, contratos de distribución, invitaciones a otros festivales, etc.

Para un director que su filme se proyecte en un festival significa instalar o reafirmar su nombre. *“El negocio de los festivales de cine es el negocio del prestigio: los festivales se legitiman en cuanto premian películas que ‘prestigian’ al festival, y las películas se abren en camino en cuanto logran premios o reconocimientos en festivales ‘prestigiosos’”*. (Maza, 2003). Como se mencionó, Sundance, Tribeca e Idfa son los más importantes porque a este acuden los financiadores más cotizados, por lo que son también difíciles de entrar. Algunos festivales incluso solicitan que el documental no se haya proyectado antes,

que sea estreno. Los festivales tienen temáticas específicas y las formas de financiamiento se dan por categorías como guion, producción, posproducción, etc.

El proceso para entrar a un festival inicia con la preselección de los documentos escritos, normalmente son formularios donde se explica la temática del documental, datos del equipo de producción, etc.; luego, los seleccionados se presentan a un *pitching* frente al jurado que elegirá a los ganadores. El *pitch* es la defensa oral del proyecto. No obstante, no todos los festivales brindan financiación. En España, el Festival DocsBarcelona ha logrado consolidarse como uno de los más importantes de Europa. Nació en 1996 con el apoyo de EDN-European Documentary Network, actual coorganizador del evento. Con el paso de los años se ha convertido en uno de foros de financiación de proyectos más solicitados del mundo. Al DocsBarcelona acuden cada año alrededor de 300 profesionales, tanto cineastas como financiadores. El objetivo de este festival es crear un espacio de encuentro para profesionales y amantes del cine documental. Este evento está dividido en tres ejes: actividades de la industria que incentiva la creación y va dirigida a profesionales del cine; actividades del Festival para el público en general y con el objetivo de difundir documentales; y actividades formativas para estudiantes principalmente.

Las actividades de industria son lo más importante del festival pues según lo que ocurra en estas, nuevos proyectos podrán llegar a la pantalla. Una de las actividades más importantes son las Speed Meetings, estas consisten en reuniones de quince minutos durante los cuales los directores o productores presentan su proyecto a un financiador. La importancia de este festival es porque en las últimas ediciones los financiadores que asisten son muy importantes: Tribeca y Sundance de Estados Unidos, The Guardian del Reino Unido, IDFA de Holanda, GloboNews de Brasil, etc.

Otra de las actividades de industria es el *Interactive Pitch*, el *Latin Pitch* y el *Rough cut screening*. El primero tiene el objetivo de promover producciones de documental interactivo, un género del documental que como hemos visto está teniendo una gran acogida tanto por parte de los espectadores como por parte de los espacios de mercado. Por otra parte, El *Latin Pitch* consiste en la presentación de cuatro proyectos latinoamericanos y

el *Rough cut screening*, en la presentación a puerta cerrada de tres proyectos en donde productores, directores, *sales agents*, distribuidores y consultores discuten sobre formas en que estos proyectos puedan tener éxito de financiación.

El DOCSBarcelona no solo promueve las producciones de distintos país, sino también las producciones locales. Al ser un festival también de exhibición, un jurado se encarga de seleccionar ganadores en distintas categorías del panorama donde se presentan los mejores documentales del panorama internacional y nacional reciente. A nivel de España, también se premia a los nuevos talentos. De 2005 a 2010, en DocsBarcelona se han presentado 145 proyectos, de los cuales 52% ya culminaron y el 24% está produciéndose. Por otro lado, Madrid lleva realizando por doce años su festival DocumentaMadrid. Este evento es principalmente de exhibición, está compuesto de varias secciones: la Sección Oficial presenta trabajos producidos el último año y no estrenados en España. Catorce largometrajes y diecinueve cortometrajes compiten por el premio al Mejor Documental. La Sección Panorama del Documental Español exhibe catorce largometrajes y cinco cortometrajes documentales de producción reciente y de estreno. Otra de las secciones de DocumentaMadrid es la retrospectiva que se realiza cada año en homenaje a un director, entre estos Carmen Cobos, Wener Herzog y Fernand Melgar; además, luego de cada edición se publica un texto en donde generalmente se reflexiona sobre las formas documentales contemporáneas.

En Pamplona, desde 2005 se celebra el Festival Punto de Vista. Este Festival aparece como heredero del antiguo Certamen de Creación Audiovisual de Navarra y es concebido como un espacio de encuentro entre directores, espectadores y teóricos del cine documental. Este proyecto está pensado como un espacio en donde se reúnan propuestas tradicionales y novedosas, es decir, donde se permita establecer un diálogo entre lo que los formatos clásicos y los más contemporáneos de esta práctica. Por otra parte, Punto de Vista cuenta con el Proyecto X Films, este consiste en ofrecer a documentalistas españoles emergentes la posibilidad de producir un documental ensayo en Navarra. La diferencia del festival de Navarra frente al de Barcelona y Madrid es que está orientado principalmente a proyectos jóvenes y con características más innovadoras, lo cual resulta beneficioso para

artistas tanto españoles como de otros países que están comenzando en el ámbito del documental. La importancia de estos festivales de cine documental es que son un espacio que permite que nuevos proyectos audiovisuales puedan recibir financiación, que nuevos filmes lleguen al público y que sobre todo se piense en el documental como un tipo de cine que cada vez se está expandiendo.

Si bien los festivales son el espacio de exhibición y mercado más importante del documental, cabe señalar que el cine de no ficción también se mueve dentro del ámbito museístico. Actualmente, se toma muy en cuenta los métodos de reutilización y reelaboración de las imágenes cinematográficas para las artes experimentales y para los medios digitales, así como la relación entre teorías del arte y del cine. La discusión sobre cine y arte contemporáneo se ha expandido y ha tomado varias vertientes de estudio (Autelitano, 2010). Aparece nuevamente la discusión que se planteó al hablar del documental interactivo sobre si cabe seguir hablando de cine cuando este es sacado de su espacio habitual. Cuando el cine es llevado a los museos o a las galerías de arte, de cierta manera ocurre una desterritorialización del mismo, lo cual lleva a replantear su estructura y su identidad. Este encuentro entre institución arte e institución cine marca un punto de hibridación en estas tendencias

“El ensayo, el documental, lo experimental, el videoarte, la performance o cualquiera de estas variantes que se nutren de lo real en su engranaje formal se funden y confunden en el momento de su adscripción a una institución genérica, pero no hacen sino expandir la noción global de la no-ficción hacia el terreno de la transversalidad y multidisciplinareidad artística” (Mamblona, 2012: 180)

¿Cuál es la experiencia cinematográfica cuando el cine es sacado de las salas? Esta experiencia ahora cruza los límites de su concepto por lo que llega a un proceso de redefinición. Las obras realizadas con soportes cinematográficos ahora son parte importante en el arte contemporáneo (Rotaeche, 214); sin embargo, existe un problema de identificación y, por tanto, de catalogación en los museos ahora que la cámara es una herramienta más para el artista. En los años sesenta empezó el debate sobre el

enfrentamiento entre el cubo blanco (la sala del museo) y la sala oscura (la sala de cine); no se trata únicamente de una extrapolación de un mismo material que se pasee por dos espacios con distintas características. *“Las variaciones en el espacio, en el ámbito ritual y perceptivo varían también la forma de enfocar y delinear los temas y las tramas documentales”* (Sucari, 2012: 268). El espacio en el que sea proyectada la imagen va a condicionar la manera en que el espectador se acerca al filme.

“Cuando la imagen en movimiento deja el cine y entra al museo, tanto la recepción como el propósito de recepción, cambia. Existe una diferencia significativa entre la recepción de un filme en el museo y la experiencia cinematográfica. Al trasladarla a un espacio donde las personas caminan y se mueven alrededor, no es igual que cuando están sentados en la oscuridad de la sala de cine” (Andrea von Kameke en Autelitano, 2010:223).

El documental expandido, como se lo ha llama en ocasiones, forma parte de una nueva estrategia expositiva del documental y es en esencia un híbrido de tendencias definidas en los ámbitos de tradición cinematográfica y en distintas prácticas artistas contemporáneas (Sucari, 2012:14) Existe una hibridación entre el cine y otras formas contemporáneas en la edad digital; por lo tanto, es un reto por reconocer si es posible captar ese material visual en una sala de museo, es decir, incorporar el cine a la esfera del arte (Autelitano, 2010). Desde que el cine es presentado fuera de la sala oscura se crea un nuevo orden de contemplación, esto varía las prácticas audiovisuales y exige una nueva perspectiva sobre la imagen. existe ahora una discusión sobre la “espacialización” del documental al entrar en la esfera artística, en el museo específicamente hablando, lo cual genera nuevos paradigmas de visión.

5. CONCLUSIONES

Al cine se lo puede considerar como el documento de una época, ya que provee testimonio visual y material de los hechos a los espectadores ausentes de un instante; sin embargo, esto no quiere decir que el cine duplique la realidad, pero sí es el soporte de una carga simbólica de realidad. En este trabajo hemos tratado de realizar una aproximación al debate teórico y a la práctica de un cine que se encuentra vigente hoy en día: el cine de no ficción. Uno de los primeros problemas que hemos encontrado es la variación de terminologías para hablar de éste. Muchos autores lo llaman “cine de no ficción”, “cine de lo real” y otros siguen conservado el término “documental”, de manera que no existe un acuerdo sobre cuál sería la denominación más adecuada.

Pese a que no hemos hecho una clara distinción entre las diferentes denominaciones, preferimos inclinarnos por utilizar el término “no ficción”, ya que este concepto abarca la extensa zona entre el documental convencional, la ficción y lo experimental que, como algunos autores señalan, permite mezclar formatos y desmontar discursos establecidos. Sin embargo, en algunos apartados de este trabajo se mantuvo la palabra “documental” debido a la bibliografía utilizada, en la cual varios autores no hacen distinción entre los términos no ficción y documental. De ahí que una de las conclusiones de este estudio es que existe un problema de denominación a estos filmes, esto demuestra sobre todo que al tener tantas variantes resulta difícil encajarlo en un sólo término.

Intentamos realizar una taxonomía de las variaciones que tiene el cine de no ficción; no obstante, nos dimos cuenta de lo inabarcable que esto podría llegar a ser; de este cine derivan varios géneros y subgéneros. Escogimos cinco para el análisis y encontramos que cada uno de estos conlleva una amplia revisión bibliográfica y filmográfica; incluso se podría haber hecho un trabajo que trate únicamente del cine ensayo, del metraje encontrado, del documental de recreación, del *rockumentary* y más aún del documental interactivo que está en auge en este momento y que es el foco de los festivales. No obstante, cada uno de estos formatos ha tomado elementos de los otros, de manera que una

de las principales características que debemos señalar sobre el documental contemporáneo es su mestizaje.

El cine de no-ficción mezcla formatos y esta condición híbrida es lo que lo define; por ejemplo, el cine ensayo puede utilizar *found footage*, el interactivo pueda tomar elementos del ensayo y el *rockumentary* puede trabajar con características del documental de recreación; asimismo, cada uno de estos formatos utiliza en ocasiones categorías propias de la ficción, del videoarte, del cine de autor, del autorretrato, del cine experimental, etc. Es en este punto donde radica la riqueza del cine de no ficción. La aproximación a estas variaciones ha permitido conocer que existe una continua integración entre los tres ámbitos: ficción, documental y experimental.

El documental contemporáneo exige una mirada plural para su análisis que contemple no solo el estudio del cine per se sino de todo el contexto que ha influido en la evolución de lo audiovisual los últimos años. Hemos visto que el documental tradicional asume la descripción, la búsqueda de la certeza; por el contrario, el documental contemporáneo instala un artificio de vacilación e interpretación, como se ha podido ver, por ejemplo, en *Searching for the Sugar Man*, uno de los filmes revisados. No se trata de buscar la gran historia que revele la “verdad” sino pequeñas historias, es decir, la práctica documental exige también una pluralidad de miradas.

En la obra de Varda o de Herzog podemos ver las distintas formas de explorar la imagen; Herzog habla reiteradamente de buscar “una nueva gramática de imágenes”; con esto se refiere a hacer un cine que no consista en imágenes gastadas o “imágenes de postal”, sino un cine que reflexione más allá del hecho en sí. Varda habla en cambio de un cine-escritura. Pese a que en cuanto estilo, Herzog y Varda son directores con trabajos muy distintos, algo que los relaciona es el compromiso crítico de sus documentales. En cuanto al *rockumentary*, hemos visto que es una práctica que atrae a una gran audiencia; sus producciones siempre han generado una buena recepción. El *rockumentary* es quizá el formato que menos ha tenido que reinventarse ya que no ha perdido popularidad; de hecho,

cada que aparece uno es un éxito en festivales y muchos de ellos son presentados en salas de cine comercial.

Por otra parte, la digitalización -a esto nos referimos a la imagen grabada con cámaras digitales- abrió un enorme campo al cine de no ficción. El acceso a las tecnologías incrementó la producción de documentales y también sus plataformas de exhibición y difusión; además ha creado un vínculo entre el espectador y los cineastas. A través de blogs o de páginas web, muchos cineastas se han interesado por conocer lo que piensan los espectadores de sus filmes más allá de lo que dice la crítica; por ejemplo, Joshua Oppenheimer, Errol Morris y Werner Herzog organizaron un foro a través de la web Reddit sobre *The Act of Killing*, en el cual respondían a las preguntas de los espectadores y discutían sobre el controversial filme. Existe un interés por los cineastas de involucrarse con estas nuevas dinámicas que posibilita Internet.

La posibilidad de interactividad en los procesos de comunicación supone ir más allá, ya que logra involucrar al espectador. Al igual que otros medios audiovisuales, vemos que el cine de no ficción ha adaptado nuevas lógicas de creación y producción, así como de relación entre el receptor y el texto. Ahora, el documental interactivo busca su propio espacio, su definición y consolidación. La digitalización ha permitido nuevas formas de experimentación con la imagen, pero también ha cambiado las dinámicas tradicionales sobre cómo ver el cine. Durante la realización del trabajo muchas veces nos preguntamos si es posible aún seguir hablando de cine. Todas estas transformaciones y evoluciones de lo audiovisual han definido la imagen de otra forma, se habla ahora de poscine o incluso de la muerte del cine; pero a lo que esto se refiere es al cambio de los modelos de distribución y de producción marcado por los adelantos tecnológicos, a lo que ocurre cuando el filme deja la gran pantalla y se proyecta en otras plataformas como pueden ser el museo o el ordenador.

Al hablar de *Highrise*, hemos visto que lo digital abre un abanico de posibilidades infinitas para el documental interactivo; por tanto, aún hay aspectos que descubrir, explorar y estudiar. El documental contemporáneo ha logrado combinar lenguajes en integrar sistemas, pero sobre todo se ha posicionado en el mundo audiovisual, mediático y académico. Pese a su corto tiempo de vida, el documental interactivo ha transformado procesos en la dinámica cinematográfica. Los últimos años se han producido un sin número de documentales interactivos, lo cual ha configurado a este tipo como una forma audiovisual específica que busca incluir otras lógicas de representación de la realidad y que además posee características propias, la interactividad una de sus principales.

Lo digital se ha convertido también en una herramienta para la creación, pero también para la difusión de las obras. En el cine, de cierta forma, las tecnologías digitales han permitido la democratización de la creación artística en el sentido de que ahora es posible hacer un corto o incluso un largometraje con una cámara de celular. Pese a las nuevas formas de experimentación, una de las discusiones principales en torno a este tipo de cine sigue siendo la ética y sobre todo la relación entre el director con lo que cuenta. Herzog o Varda, por ejemplo, siempre se hacen presentes en los filmes, con su voz o con su misma figura. La crítica ha señalado muchas veces que ahora existe un cierto abuso por parte de los cineastas al tratar de desafiar el modelo tradicional como lo que sucedió en *The Act of Killing* en donde el director trabaja directamente con los culpables de los crímenes en Indonesia.

El incremento en la producción de documentales en los últimos años ha llevado también a la ampliación de los circuitos de difusión y exhibición. Como se mencionó en el apartado sobre espacios, circuitos y mercado, a toda esta enorme acogida del documental ha contribuido el papel de festivales como Sundance o Tribeca que han legitimado el documental como práctica fílmica. El documental, que tradicionalmente dependía de sus propios círculos, ahora se ha expandido y ha captado el interés de la audiencia, de la crítica y del mercado.

La larga lista de estrenos de documentales durante estos años produjo la normalización de su exhibición. Estos filmes aparecen ahora en festivales que eran únicamente especializados en cine de ficción; Michael Moore ganó la Palma de Oro en Cannes de 2004 y este año Agnès Varda recibió la Palma de Oro de honor por su trayectoria como cineasta. *The Act of Killing* o *Highrise* al igual han cosechado grandes reconocimientos dentro del circuito. Nos encontramos frente a un cine que se está vigente hoy en día, que sigue experimentando y cada vez más sorprende a sus espectadores con las maneras en que cuenta historias.

6. FILMOGRAFÍA

Ficha técnica

Título: *Grizzly Man*

Título original: Grizzly Man

País: Estados Unidos

Año de producción: 2005

Año de estreno en España: 2006

Duración: 103 min

Director: Werner Herzog

Sinopsis: Herzog recupera las grabaciones de Timothy Treadwell, un activista por la protección de los osos grizzly, que murió junto con Amie Huguenard en octubre de 2003 devorados por uno de los osos de la reserva Katmain en Alaska.

Título: *The Act of Killing*

Título original: The Act of Killing

País: Dinamarca, Noruega y Reino Unido

Año de producción: 2012

Año de estreno en España: 2013

Duración: 115 min

Director: Joshua Oppenheimer

Sinopsis: Los miembros del escuadrón militar de Indonesia, culpables de la muerte de muchas personas durante la dictadura, son desafiados a recrear las matanzas a manera de un filme de acción, muy similar a uno de Hollywood.

Título: *Los espigadores y la espigadora*

Título original: Les glaneurs et la glaneuse

País: Francia

Año de producción: 2000

Año de estreno en España: 2002

Duración: 82 min

Directora: Agnès Varda

Sinopsis: En toda Francia hay mucha gente se ha dedicado a vivir de lo que encuentran en la basura, los espigadores de ahora recogen los objetos desechados por otros. Varda retrata a estas personas y reflexiona sobre temas como la pobreza y el consumismo.

Título: *Searching for the Sugar Man*

Título original: Searching for the Sugar Man

País: Suecia, Finlandia, Reino Unido

Año de producción: 2012

Año de estreno en España: 2013

Duración: 86 min

Director: Malik Bendjelloul

Sinopsis: Famoso en Sudáfrica y desconocido en el resto del mundo. Alrededor de Rodriguez, un cantante estadounidense, se crearon varios mitos. Dos seguidores del artista deciden buscarlo y develar la verdad sobre su historia.

Título: *Highrise*

Título original: Highrise

País: Canadá

Año de lanzamiento por Internet: 2009-2013

Directora: Katerina Cizek

Sinopsis: Un proyecto que reúne a varios documentales interactivos para hablar sobre uno de los temas más importantes en el mundo de ahora: la ciudad. Residentes de varios lugares del mundo cuentan las historias del lugar donde viven y cómo ello los ha configurado como seres humanos.

7. Bibliografía

Abeillé, Constanza (2012) *Modos de representar la realidad: Aproximaciones teóricas al Rockumental*, Revista Toma Uno, N°1, [En línea]. Disponible en goo.gl/veDlqQ . Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Aitken, Ian (1990) *Film & Reform. John Grierson and the Documentary Film Movement*, Londres: Routledge

Allen, Robert Clyde (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós

Astruc, Alexandre (1992) *Du Stylo à la Caméra...et de la Caméra au Stylo. Ecrits (1942-1984)*, París: L'Archipel

Auferheide, Patria et al (2009) *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*, [En línea]. Disponible en goo.gl/3dgH1l . Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Augros, Joel (2000) *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, Barcelona; Paidós

Auteliano, Alice (ed) (2010) *The cinematic experience. Film, Contemporary Art, Museum*, Italia: Campanotto Editore

Bailey, Jason (2015) *The Case for Reenactment in Documentary Cinema*, [En línea]. Disponible en goo.gl/9OoJ2W . Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Barsam, Richard M. (1988) *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*, Bloomington: Indiana University Press

Barnouw, Eric (2002) *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: Gedisa Editorial

Beattie, Keith (2005) *It's not only rock and roll: "Rockumentary, Direct Cinema, and performative Display*, [En línea]. Disponible en goo.gl/dZlgZE. Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Brink, Joram Ten y Joshua Oppenheimer (2012) *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, Nueva York: Columbia University Press

Borrughs, William y Brion Gysin (1978) *The Cut-up Method of Brion Gysin, The Third Mind*, Nueva York: The Viking Press

Campbell, Christopher (2011) *Documentary Classics: “The Last Waltz” is a Perfectly Overproduced Concert Film of its Time*, [En línea]. Disponible en goo.gl/I9wOlQ. Fecha de acceso: 12 de junio de 2015

Català, Josep M. (2014) *Estética del ensayo. La forma del ensayo, de Montaigne a Godard*, Valencia: Publicacions de la Universitar de València

Cody, Bill (2013) “*Searching for Sugar Man*”-True Story or the Making of a Myth?, [En línea]. Disponible en goo.gl/HHn021. Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Cohen, Thomas F. (2011) *Other than Vérité: Sound and Moving Image in the Rock Music Documentaries of Peter Whitehead*, [En línea]. Disponible en goo.gl/uxZhqV. Fecha de acceso: 12 de julio de 2015

Colombeles, Adolfo (ed.) (2005) *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires: Del Sol

Cronin, Paul (ed) (2002) *Herzog por Herzog, Entrevistas de Paul Cronin*, Buenos Aires: El cuenco de plata

De Leew, Inge (2011) *The 6 Most Innovative Interactive Web Documentaries*, [En línea]. Disponible en goo.gl/I8XpM1. Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Dentino, John (2013) *Ethics in the Immersive Documentary*, [En línea]. Disponible en goo.gl/1BwdrG. Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Didi- Huberman, Georges (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona

Documentaries with a point of view [En línea] Disponible en <http://goo.gl/J1hEcr>. Fecha de acceso: 16 de mayo de 2015

Edar, Rober et al (ed.) (2013) *The music documentary*, Nueva York: Routledge

Ellis, Jack C., McLane, Betsy A. (2005) *A New History of Documentary Film*, Nueva York: The Continuum International Publishing

Enguita Mayo, Nuria et al (ed) (2000) *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia: Ediciones de la Mirada

Ferrer, Esther (1977) *Agnes Varda y la fuerza vital femenina*, [En línea]. Disponible en goo.gl/SoCzni. Fecha de acceso: 7 de julio de 2015

Ferro, Marc (1980) *Cine e Historia*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Ferro, Marc (1995) *Historia Contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel

Frances, Miquel et al (2013) *El documental en el entorno digital*, Barcelona: Editorial UOC

Gaudenzi, Susan (2009) *Digital interactive documentary: from representing reality to co-creating reality* [Trabajo de investigación]. London: University of Goldsmiths. Centre of Cultural Studies (CCS)

Godmillow, Jill, (2014) *Killing the Documentary: An Oscar-Nominated Filmmaker Taker Issue With "The Act of Killin"*. [En línea]. Disponible en goo.gl/nFIa4t. Fecha de acceso: 7 de mayo de 2015

Godmillow, Jill (1999) *What's wrong with the liberal documentary*. [En línea]. Disponible en goo.gl/wML66W . Fecha de acceso: 7 de mayo de 2015

Grierson, John (1946) *Grierson on documentary*, London: Collins

Girfreu, Arnau (2013) *El documental interactivo: evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*, Barcelona: Editorial UOC

Guillot, Eduardo (coord.) (2008) *¡Rock, Acción! Ensayos sobre cine y música popular*, Madrid: Avantpress

Grifreu, Aran (2015) *Retrospectiva de Highrise (2009-2015)*. Parte 5 [En línea]. Disponible en blog.rtve.es/webdocs/. Fecha de acceso: 1 de julio de 2015

Hardy, Forsyth (1979) *John Grierson. A Documentary Biography*, Londres: Faber and Faber Limited

Hausheer, Celilia y Christoph Settele (1992) *Settele Found Footage Film*, Lucerna: VIPER

Hayward, Susan (2000) *Cinema studies: the key concepts*, London: Routledge

Heck-Rabi, Metuchen (1984) *Women filmmakers: a critical reception*, London: Scarecrow

Herzog, Werner (2010) *Conquista de lo inútil*, Barcelona: Blackie Books

Hicks, Jeremy (2008) *Dziga Vertov, Defining Documentary Film* [En línea]. Disponible en goo.gl/ZSBrpk . Fecha de acceso: 7 de agosto de 2015

Hight, Craig y Jane Roscoe (2001) *Facking it: Mockumentary and the subversion of factuality*, Manchester: Manchester University Press

Hoffman, Henry (2010) *Interactive Documentary: The Hybridisation of Genre and the Epistemological Indexicality Conflict*, [En línea]. Disponible en goo.gl/QMMXGN. Fecha de acceso: 30 de junio de 2015

Ivens, Joris (1969) *The Camera and I*, Dresden: Seven Seas Books,

Joraman Ten, Brink y Joshua Oppenheimer (ed) (2012) *Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*, Columbia: Wallflower Press

King, Homa (2013) *Born Free? Repetition and Fantasy in the Act of Killing?* [En línea]. Disponible en goo.gl/LVwY7g. Fecha de acceso: 7 de mayo de 2015

Kline, Jefferson (ed.) (2013) *Agnès Varda Interviews*, Mississippi: University of Mississippi

Langny, Michele (1997) *Cine e historia*, Barcelona: Bosch Casa Editorial

Mamblona, Ricard (2012) *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*, [En línea]. Disponible en: goo.gl/Jzhdwo. Fecha de acceso: 10 de enero de 2015

Matuszewski, Boleslaw (2012) *Nueva Fuente de Historia: la creación de un archivo para el cine histórico*, [En línea]. Disponible en: goo.gl/8g5WiD. Fecha de acceso: 10 de enero de 2015

Maza, Gonzalo (2013) *¿Para qué sirven los festivales de cine? El efecto Rotterdam y estrategia de visibilidad* [En línea]. Disponible en goo.gl/GYYSSW. Fecha de acceso: 16 de mayo de 2015

Medrano, Adela (1982) *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, Barcelona: A.T.E

McLane, Betsy A. (2012) *A New History of Documentary Film*, New York, Continuum International

Monterde, José Enrique (1986) *Cine, Historia y enseñanza*, Barcelona: Laia

Monterde, José Enrique, Marta Selva y Anna Solà (2001) *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid: Akal

Montero, David (2006) *La Herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico*, Mostra Internacional de Cinema Europeu

Contemporani. Auditorio del CCB, Barcelona. [En línea]. Disponible en goo.gl/7Syeh2. Fecha de acceso: 1 de julio de 2015

Musée Paul Valéry (2012) *Agnès Varda: Y'a pas que la mer*, Musée Paul Valéry, Sète

Nichols, Bill (2001) *Introduction to documentary*. Indiana: IndianaUniversity Press

Nichols, Bill (1994) *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indiana: Indiana University Press

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós

Nichols, Bill (2013) *Irony, Cruelty, Evil (and Wink) in The Act of Killing*. [En línea]. Disponible en goo.gl/D3HmP6. Fecha de acceso: 7 de mayo de 2015

Ortega, María Luisa (2007) *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid: Ocho y Medio

Ortega, María Luisa y Noemí García (2008) *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B Editores

Oroz, Elena (2007) *Cien ensayo en Punto de Vista. Cada película es...* [En línea]. Disponible en goo.gl/j78U3q. Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Petrus, Anna (2012-2013) *La escuela documental británica*, [En línea]. Disponible en goo.gl/JAN8cJ. Fecha de acceso: 7 de agosto de 2015

Pingaud, Bernard, *Du côté de la côte (Agnès Varda, 1958). Cléo de 5 à 7 (Cleo de cinco a siete, A. Varda, 1961)*, [En línea]. Disponible en goo.gl/r7Bqf9. Fecha de acceso: 7 de julio de 2015.

Provitina, Gustavo (2014) *El cine-ensayo. La mirada que se piensa*, Buenos Aires: La Marca

Redondo, Ignacio (2000) *Marketing en el cine*, Pirámide: Madrid

Romanguera, Joaquim y Esteve Riambau (eds) (1983) *la Historia y el Cine*, Barcelona: Fontamara

Rotaeché, Mikel (2014) *El cine en las instituciones museísticas españolas: conflicto de catalogación y comunicación*, [En línea]. Disponible en goo.gl/VMprCT. Fecha de acceso: 7 de agosto de 2015

Rueda Pinilla, Natalia (2012) *El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales*, [En línea]. Disponible en goo.gl/jOkuYa . Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Stam, Robert (2001) *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona: Paidós

Sucari, Jaboco (2012) *El documental expandido*, Barcelona: Editorial UOC

Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (2005) *Documental y vanguardia*, Cátedra: Madrid

Trimborn, Jürgen (2008) *Leni Riefenstahl: a life*, Londres: Tauris

Vallejo, Aida (2010) *Género, Autorrepresentación y cine documental. Les Glaneurs et la Glaneuse de Agnès Varda*, [En línea]. Disponible en <http://goo.gl/bs6VJq>. Fecha de acceso: 7 de junio de 2015

Varda, Agnès (2010) *Les Plages d'Agnes: texte illustré*, Montreuil: Les Editions de l'Oeil

Weinrichter, Antonio (ed) (2003) *Del caminar sobre hielo*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad

Weinrichter, Antonio (2004) *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores

Weinrichter, Antonio (ed.) (2007) *La forma que se piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra

Weinrichter, Antonio (2009a) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra

Weinrichter, Antonio (2009b) “Documentiras: Cuando el arte imita al género de lo real” en *Estrategias de la transparencia de imposturas de la comunicación mediática*. Universidad de Santiago de Compostela

Weinrichter, Antonio (ed.) (2010) *Doc: el documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián