AULAS DE VERANO

Instituto Superior de Formación del Profesorado

LOS LENGUAJES DE LAS PANTALLAS: DEL CINE AL ORDENADOR





MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
SECRETARÍA GENERAL DE EDUCACIÓN
Instituto Superior de Formación del Profesorado

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 651-07-311-X
I.S.B.N.: 978-84-369-4520-1
Depósito Legal: M-49167 - 2007

Imprime: SOLANA E HIJOS, A.G., S. A.
http://publicaciones.administracion.es

A PROPÓSITO DEL APRENDIZAJE: DOCUMENTAL Y ÉTICA

Margarita Ledo Andión
Universidade de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN. DE LA ÉTICA COMO UNIVERSO AUTORAL

1. **LA TIERRA COMO NOTACIÓN ÉTICA**
   - **1.1. Interior, día**
   - **1.2. Exterior, día**
   - **1.3. El cinema como tierra**
   - **1.4. Contra el silencio**

2. **EL OTRO COMO EXPRESIÓN**
   - **2.1. Punto de llegada**
   - **2.2. El directo y sus límites**
   - **2.3. El acto de filmar**

3. **¿CON QUÉ, PARA QUIÉN, PARA QUÉ?**
   - **3.1. El cuerpo y la cámara**
   - **3.2. Lo documental**
   - **3.3 Del punctum teórico**

4. **REFLEXIÓN (EN ABIERTO) FINAL**

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN. DE LA ÉTICA COMO UNIVERSO AUTORAL

La idea que nos sirve de guía para analizar ciertas variaciones alrededor de la relación ética y documental parte de uno de los postulados más queridos

de André Bazin: la existencia, primero; después la esencia. Lo que existe, determinadas obras de determinados autores, primero; la huella de su compromiso ético, o la ausencia de esa huella, después. Porque en este terreno tan resbaladizo que hoy nos convoca conviene ponernos de acuerdo en que no puede darse un a-priori ético que no pase por la notación autoral en su sentido más literal, es decir, por estar en condiciones de asumir la responsabilidad sobre la obra documental que se realiza y que de ser así dará lugar a la mirada y con ella a la dimensión ética. Y si nos interesa remarcar esta cuestión es porque nos sabemos inmersos en un paisaje anómalo, el del documental español, que transitó épocas donde ambos términos, ética y documental, fueron un no-lugar ante la imposibilidad de decidir. Por eso, el primer acto de distinción pasa por dejar fuera de campo el documental oficialista y volver la vista hacia el documental como resultado selectivo del propio cineasta, es decir, como gesto político.

Así, la primera parte de este artículo recorre algunos momentos ejemplares de esa conflictiva relación entre documental y ética en el caso español para, en la segunda parte, abrirnos al regalo de dos grandes maestros en los que esa alianza es constitutiva, en la que una no se puede dar sin la otra, en la que cada obra trae consigo una signatura moral.

A nivel de método, preferimos basarnos en indicios, posiciones y explicaciones de ciertos cineastas que, de manera explícita, construyen sus obras como parte de la exploración de los límites de lo documental. Se trata, por lo tanto, de una mecánica adaptada al objeto para que este objeto pueda moverse por caminos nuevos en los que los saltos temporales y/o culturales se conviertan no en la excepción si no en el fluir normal de un modo de pensar el documental.

1. LA TIERRA COMO NOTACIÓN ÉTICA

Comenzando por un recorrido somero sobre tres periodos de lo que en adelante denominamos 'caso español' –los años treinta, los sesenta y los noventa–, nos planteamos algunos interrogantes que tal vez nos ayuden a comprender las múltiples fronteras que entraña la cuestión ética en el cine de la realidad, territorios que fácilmente tendemos a confundir con un *no man land*:

1. La decisión autoral de intervenir el material documental, ¿es producto de una actitud ética?
2. La decisión de enfrentar lo no representable, ¿puede evitar la componente ética?
3. Las películas-memoria, muy representativas del documental de los noventa, ¿se explican sin la necesidad de un retorno carnal a la ética?

La solución que diferentes cineastas le dan a estas cuestiones tiene, para nosotros, un anclaje fuerte en cierto sentimiento de anticipación a la pérdida, a la desaparición, a la ocultación: pérdida de la generación republicana de cineastas, de aquella generación fundacional que parte para el exilio; pérdida de la guerra, de la historia, de la capacidad de expresión, de la memoria. Lo real velado, la tierra como única verdad, la tierra.

1.1. Interior, día

Las Hurdes, 1933, un territorio *cul-de-sac* en el que, de la mano de Buñuel y de Ramón Acín en el papel de productor, de Sánchez Ventura, en el papel de realizador, Pierre Unik como guionista o Eli Lotar en la fotografía, no nos llegamos explicar la insistencia en seguir viviendo allí. Pocos años después, en una conferencia en la Universidad de Columbia, 1941, Buñuel comenta las razones que lo llevaron, a él y a sus amigos, hacia una tierra incomunicada y cualificada como inhabitable: su profundo dramatismo, su terrible poesía. Las Hurdes no conduce a ninguna parte, exclamaba el cineasta para, inmediatamente, proseguir: lo que caracteriza a Las Hurdes no es la miseria si no la permanencia de la miseria, no es el dolor si no la perpetuidad del dolor.

Un modo de trabajar adaptado al lugar y a un material, incluidas las gentes, que recibe a cambio el pago de su peonada como personaje para el documental; un guión estructurado y cerrado en el que las situaciones colectivas son re-actualizadas permanentemente para el filme al igual que determinados acontecimientos que conjugan, a nivel perceptivo, lo visual con lo lexical y con lo inactivo, *Tierra sin pan* denuncia la insalubridad de un asentamiento del Oeste español. Pero por encima de la racionalidad científica o de la conciencia republicana, el filme destila crueldad y desvela el oscuro anverso de la civilización, podemos leer en Jean Breschand. [1]

1.2. Exterior, día

Amigo y colaborador ocasional de Buñuel a quien le hace llegar, para *Un chien andalou,* esa *troupe* de hormigas capturadas en la Sierra de Guadarrama, el ciclo se cierra con Carlos Velo, un estudiante de biología que anima el cineclub de la Federación Universitaria Escolar, que realiza su primer documental, *La ciudad y el campo*, 1934, dentro de un programa del Ministerio de Agricultura y que en su último e incompleto filme del periodo republicano, en *Galicia-Finis Terrae*, quiere ver de qué manera lo más próximo, su aldea, viaja hacia la pantalla, anticipando un estilo que desenvolverá en el exilio mexicano.

[1] BRESCHAND, Jean. *El Documental*. Paidós. Barcelona, 2004.

Pero, más allá del valor sentimental que los fragmentos del filme *Galicia* puedan representar, la cinta es una suerte de materialización del imaginario nacional-popular, de la fábula cinematográfica tal y como nos la describe Rancière[2] en ese libro que puede consultarse una y otra vez, una suerte de discurso amoroso entre el cineasta y sus modelos, entre el cineasta y sus lugares, entre el cineasta y sus valores culturales.[3]

1.3. El cinema como tierra

Siempre nos quedará el cinema, una frase adaptada desde el filme *Casablanca* bien podría haber sido la consigna de los renovadores y de la llamada "Generación de Salamanca" a partir del Congreso que se desarrolla en 1955 en aquella Universidad y del Manifiesto firmado, entre otros, por un joven estudiante de filosofía, Basilio Martín Patino, que se había encargado de la organización. Pero su frase, mucho más realista, nos decía que el problema del cine español era, simplemente, que no tenía problema. La ocultación. Desde su trabajo escolar *Torerillos*, 1961, y hasta esa trilogía inconmensurable de los años setenta, *Queridísimos Verdugos*, *Caudillo* y *Canciones para Después de una Guerra,* el caso de Basilio Martín Patino no puede pensarse al margen de su profunda independencia y tal vez por ello se convertirá en el nexo con los noventa, con los cineastas de la memoria y con el documental de creación a través de su filme *Casas Viejas*[4]. También será Martín Patino un autor pionero en llevar su modo de trabajar al ámbito de la formación con el documental *Kompostela Kapital Bravú* en 1997, en el transcurso de un postgrado en la Universidad de Santiago de Compostela co-dirigido por Romà Gubern y Margarita Ledo Andión.

No creo aventurado afirmar, tal y como argumenté en *Cinéma(s) du réel en Espagne*[5] que en las circunstancias específicas de la generación de los sesenta su actitud se convierte en un santo y seña ético. Y es que se identificaron de tal manera con su tiempo que sobrepasaron los condicionantes de su propio tiempo en una doble acepción: como cineastas y como referentes de un tipo de pensamiento que entendió en el acto de filmar un modo de intervención ciuda-

---

[2] RANCIÈRE, Jacques. *La fabula cinematográfica*. Paidós. Barcelona, 2005.

[3] LEDO ANDIÓN, Margarita. "Ça vous dit, Carlos Velo?". En *Cinéma du réel*. B.P.I. Centre Georges Pompidou. París, 2004.

[4] LEDO ANDIÓN, Margarita. "La mirada documental". In *Temes de Disseny, núm. 19*. Abril, 2002. Págs. 47-53.

[5] Conferencia de Margarita Ledo Andión en el Departamento de Infocom de la Universidad Paris 8-Saint Denis, el 20 de enero de 2005.
Véase http:// www. Jgcinema.org

dana, es decir, republicana; cultural, es decir estética, y transformadora, es decir, ética. Su estela, como decíamos, se alargará hasta los noventa.

1.4. Contra las órdenes de silencio

En la pasada década, última de las décadas del siglo, el documental reencuentra las salas de cine precisamente a través de sujetos a los que se les había negado la existencia, con sujetos políticos. Y en ese contexto el tratamiento de sujetos políticos no puede evitar rozarse con cuestiones éticas. *Asaltar los cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López-Linares o *Los niños de Rusia* de Jaime Camino se constituyen en referencia de este diálogo con lo que no existió. Mientras, el simple hecho de hacer documental exige hablar sobre documental, escribir y debatir sobre documental, plantear en el espacio público lo que significa, a nivel de actitud, entrar en la arena cambiante de lo real para transmutarlo en materia de una película.

De manera clara y directa se reflexiona, desde la práctica cinematográfica, sobre esa antigua relación entre la persona autora, la mediación de la cámara, los materiales y el público que va a ver una película sobre algo de lo que tiene, o cree tener, una cierta idea. ¿Qué haría usted en una situación como esta? La interpelación, eso tan olvidado, pasa a ser el punto cero del documental con intención ética. Nos lo había soltado Muñoz Suay en el filme, ejemplar por muchos motivos, de Javier Rioyo, donde se trata sobre el asesinato de León Trosky, *Asaltar los cielos*, cuando comenta que no nos llevemos a engaño, que cualquiera de nosotros [refiriéndose a la militancia comunista] en ese momento estaríamos dispuestos a matar a León Trosky, dirigente de la IV Internacional.

En paralelo a los filmes-memoria y a idas y venidas por las distintas modalidades de representación, el documental contemporáneo extiende su territorio ético a la alteridad. De modo declarado la *otredad* aparece en escena.

2. EL OTRO COMO EXPRESIÓN

> *Los personajes, los roles, "reales" o "ficticios" non son interpretados por los mismos seres. O mejor, los seres que los interpretan –comediantes, no comediantes– no son los mismos en las dos categorías: simplemente porque en el documental cada personaje interpretado por un ser real llega con el mundo de ese ser real, con su historia, con su vida, con sus conflictos, con sus fallos, con su medio, con su particular actividad –en resumen, con su experiencia–, dimensiones todas ellas que se articulan mejor o peor pero siempre*

con fuerza con su cuerpo, sus palabras, su densidad, sus anhelos. Es este conjunto lo que filmamos al filmarlo.

J. L. Comolli[6]

Cómo filmar al otro, cómo tratar de la evolución y transformación de ciertos cánones, cómo filmar para otro, el espectador, y cómo, desde nuestras propias opciones, construir un espacio habitado por las opciones del otro. Cómo conseguir, en definitiva, que lo otro –lo que existe antes de que exista la película– se exprese en nuestra película, es el dilema de cualquier documentalista y es el dilema de los dos cineastas que desde culturas diferentes van a trazar para nosotros los itinerarios de esta respuesta: Abbas Kiarostami y Raymond Depardon.

Son dos las temáticas que desde estos autores nos convocan hacia cuestiones irremediablemente éticas porque ambas traen consigo la tentación del *voyeurisme*: mujeres en Irán y la enfermedad mental. Y son dos las películas, *Ten* y *San Clemente,* que nos permiten acercarnos a la actitud autoral como parte de la relación dinámica que establecen entre sí ética y documental.

San Clemente, por ejemplo. Filme de un visitante al que nadie le presta atención. Una visita al dolor. El dolor encerrado, el dolor en el encuadre, el dolor deforme, el dolor contra la pared, en el gesto, en la frase repetida o nunca concluida. El dolor en la cámara pegada a su presa, haciendo cuerpo con el cuerpo de la presa, el cuerpo del cineasta formando parte del cuerpo dolorido, del cuerpo del personaje múltiple. La experiencia como parte de la obra y como material que pasa a la experiencia del espectador en lo más profundo de su butaca. Filmar el dolor: Depardon.



[6] Seminario impartido en la Universitat Pompeu Fabra, Licenciatura de Comunicación Audiovisual. Barcelona, 1995.

Ten o el dispositivo reducido a lo esencial. La cámara incorporada al escenario de los hechos contados, relatados, apenas visualizados y a la relación de los personajes entre si y el lugar. La cámara como posibilidad para la existencia de esa relación y de ese lugar. Kiarostami.



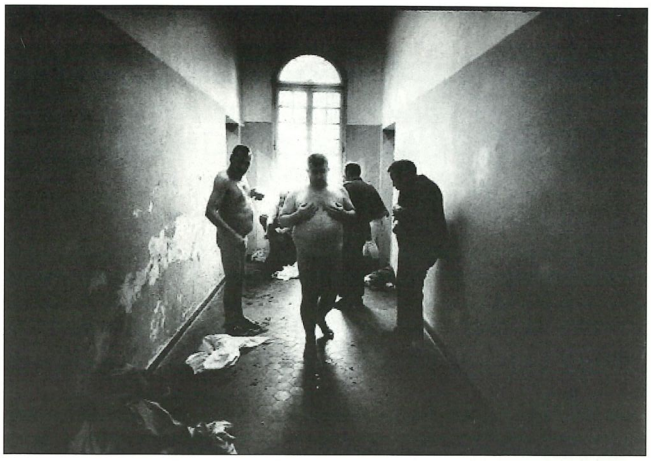
2.1. Punto de llegada

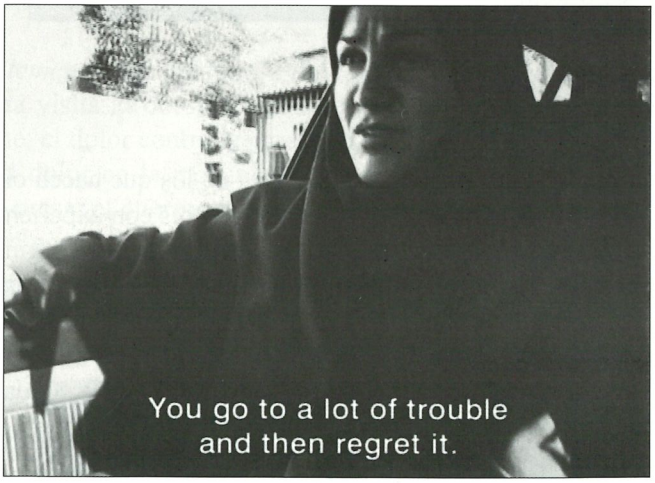
Discutir qué se hace desde las posiciones de los que hacen cinema; reflexionar sobre películas concretas y sobre o entre autores con experiencias y culturas diferentes. Fijar, en primer término, las ideas a discutir, para seguir con muestras de películas que trasladen las ideas al terreno de lo más material, de la película en su papel de evidencia carnal. Desde lo real, sobre lo real, con lo real, es esta última posición, este *être-avec* el que nos va a interesar de manera singular, igual que nos interesará observar la diferencia de grado o de calidad que entreteje con eso tan cercano que se nos presenta desde lo real y sobre lo real a través de la *mise-en-scène*.[7]

Por su capacidad de arte expansivo e inclusivo, practicado por la *communitas*, por el recién reconocido "tercer sector"; por aparecer en público como arte de relación a partir de la diferencia y de asumir la experiencia como modo de conciencia, el documental comienza a exhibir su aura, labrada en lo que se reclama como "inscripción-verdad" y en la distancia justa que exige siempre la entrada en la espesura. Desde este punto de no retorno, construido a lo largo

[7] LEDO ANDIÓN, Margarita. "Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada". En Torreiro y Cerdán (eds.). *Documental y Vanguardia*. Cátedra. Madrid, 2005.

del siglo XX, es desde donde vamos a tratar a través de sus criaturas a nuestros autores-modelo, a través de sus películas-modelo *San Clemente* y *Ten.*

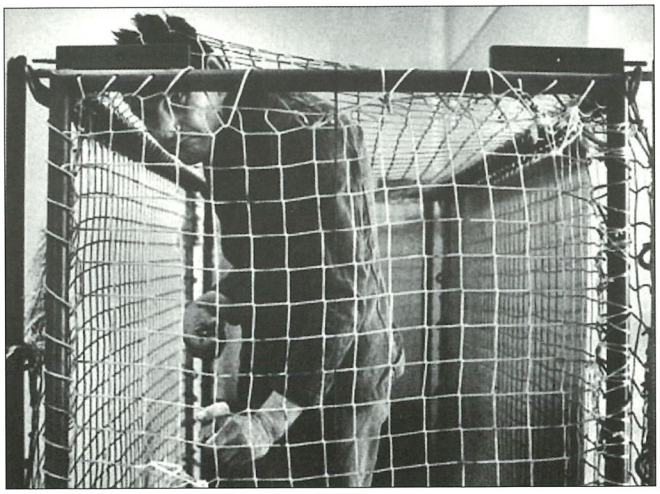




2.2. El directo como límite

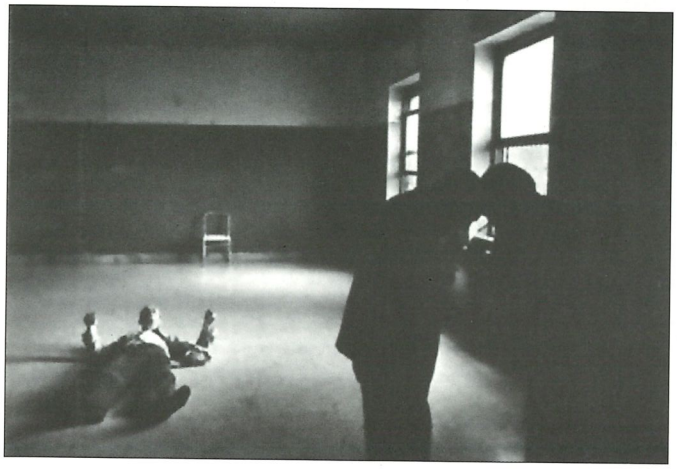
Raymond Depardon, el fotógrafo-cineasta de origen campesino es, sin duda, el prototipo del observante, de quien es capaz de esperar en el mismo lugar, de la capacidad de mirar hacia donde no pasa casi nada, hacia sus compañeros de la agencia Gamma y la determinación de ciertas modalidades y rutinas profesionales sobre un resultado que es parte de los universos de la información: *Reporters*, 1981. Un trabajo que 25 años después califica como 'filme público, patrimonial' y como 'filme moderno' por su método –esa

cierta distancia–, por su accesibilidad, por ser un precursor en hacer que un filme se convierta en un valor político y pueda servir como materia de análisis de la institución 'prensa'. Al mismo tiempo, *Reporters* expresa momentos que en Depardon representan un primer paso hacia la ficción, ese adelantarse al acontecimiento, como sucede en el filme que rueda por encargo para un candidato a la presidencia francesa de nombre Valéry Giscard D'Estagne, 1974, y que tardaremos varias décadas en poder contemplar: *Une partie de campagne,* 2002. Ir delante y esperar a que los personajes entren en campo, que salgan de campo [eso que no existe en la foto, insiste], sin seguirlos, para que la imagen no se mueva demasiado, comenta; recoger el ritual de los comportamientos previsibles: saludar, conversar, despedirse... y contar con lo imprevisible [el charcutero que llama a toda la familia, que no le ha soltado la mano al candidato, en una célebre secuencia de Giscard en visita al mercado]. Desde su primera formación, su maestro le dijo: ¡no cortes! Y su aprendizaje fue el plano largo, la secuencia, ese momento al que sigue un momento incierto, ese método en el que todo se va incorporando con el sonido y donde la posición de la cámara –no tener el mejor de los lugares– no importa porque siempre pasa algo o porque así se consigue filmar el contracampo. No cortes, contempla el mundo. Como si se tratara de un poema de González Tuñón.



San Clemente, filme de un visitante al que nadie le presta atención: el dolor encerrado, el dolor en el encuadre; el dolor deforme, contra la pared, seguir todo, no decir nada [ni si te echan, o si te ignoran, o si te interpelan], ir sintiendo tu propio conflicto con el *voyeurisme*: miedo y atracción. El fotógrafo que, a su vez, es mirado; la cámara y la imagen como constancia, como moti-

vo; la relación con la cámara, con la imagen [las poses, las actuaciones] y con el fotógrafo [amical, enemical]. Escoger ciertas imágenes de entre las imágenes posibles: eso es el fotógrafo o el cineasta Raymond Depardon que construye una obra sobre el dolor. Con el lugar. Desde la imagen de ese lugar.



2.3. El acto de filmar

En 1986 usa por primera vez una cámara video y al usar una cámara video nota la relación natural que la gente normal establece con esta cámara, declara el cineasta Abbas Kiarostami en una larga reflexión sobre el aprendizaje a través de todas y cada una de las componentes de filme, del dispositivo al motivo, del lenguaje al espacio, del los actores a los personajes.[8]

Esta relación natural, este espacio de igualdad nos descubre que tampoco la cámara, el dispositivo fílmico, es ajena a la actitud ética y que, efectivamente, un *travelling* es una cuestión moral, como masculló Godard en una de las frases-reclamo más citadas de este autor. Porque cuando, años después, Kiarostami se compromete a realizar una película sobre los niños del sida –para lo que será *ABC Africa*– y se lleva su Mini-DV con el propósito de hacerla servir como bloc de notas, se da cuenta de que lo que registra, "esa fluidez", resultaría impensable con la cámara de 35 mm. Y ve que la cámara digital, en un mismo gesto, puede liberarnos del capital (y de la censura), de la puesta en escena convencional (y de sus corsés), de la belleza artificial y

[8] Véase *Ten on Tem*. MK2. París, 2004

que, sobre todo, permite trabajar en solitario, permite asumir la responsabilidad total para esos temas cotidianos sobre los que Kiarostami quiere ponerse y ponernos a pensar, incluir nuestro imaginario de espectadores en su imaginario como autor, establecer, con la obra como mediación, este universo de reflexión sobre lo complejo de la existencia. Y para hacerlo así, el proceso de búsqueda alrededor de un motivo es lo esencial. Como es esencial no deformar ni ocultar la signatura de cada personaje, su modo de hablar, su ropa, su gesto social, sus silencios y sus anhelos. Y al así hacerlo, Kiarostami extiende la ética al método de realización de su obra y a la relación entre el director con sus materiales, humanos o no.

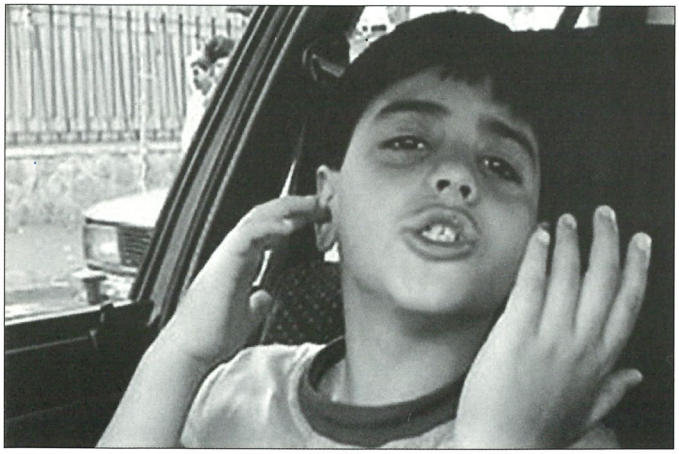
Ten, la película-modelo sobre esta intimidad nueva, ni evidente ni declarada, entre documental y ética no trata solamente de diferentes mujeres y de sus problemas, también diferentes, hombre/mujer, madre/hijo, mujer/sexo, mujer/dinero, mujer/derechos. Trata, sobre todo, de cómo se puede hacer cine sin dirigir, dejando que los personajes tengan su momento; de cómo cada película necesita un lugar (en este caso un coche en movimiento a través de una ciudad); de cómo el modo de usar el dispositivo tiene su razón:



En Ten opté por la cámara fija, con un solo objetivo, en un espacio en movimiento. Opté por una cámara ausente y en movimiento, para dos personas, sentadas una al lado de la otra, en movimiento, es decir, en un espacio donde el diálogo es fácil. Un espacio cerrado como la situación de los personajes. Un coche que es al mismo tiempo un decorado y un decorado por el que renuncio a la diversidad de puntos de vista. Es, también, un elemento cotidiano que construye una atmósfera estable en la que tratar la sicología de los personajes.



Pegado a lo humano, para Abbas Kiarostami lo que queda de la película es, precisamente el personaje, esa "reserva de experiencia" que aprendió desde Cesare Zavattini. Personajes que pueblan su imaginario y que el busca en la existencia real para que representen su propio papel con sus ropa a cuestas; personajes que traigan consigo su modo de maquillarse, sus accesorios, su risa, su cuerpo y su deseo de entrar en relación con un director que hará de cada escena un momento donde la inscripción-verdad se concreta.



Como cinema de escena, Kiarostami nos enfrenta con la paradoja de que la realidad que vive la persona tiene que romperse para pasar a formar parte de una obra, de *Ten,* la película, independizarse de si misma y caminar hacia el personaje que en *Ten* se funde con la idea del autor y con cada uno de los otros personajes.

Dos modos de filmar, el de Depardon y el de Kiarostami, que nos equipan para ese otro cinema sobre lo no-visto a través de lo *déja-vu*, del fragmen-

to de Apocalipsis en que se convirtió lo ordinario contemporáneo nuestro. Y que reclama que tomemos posición.

3. CON QUÉ, PARA QUIÉN, PARA QUÉ

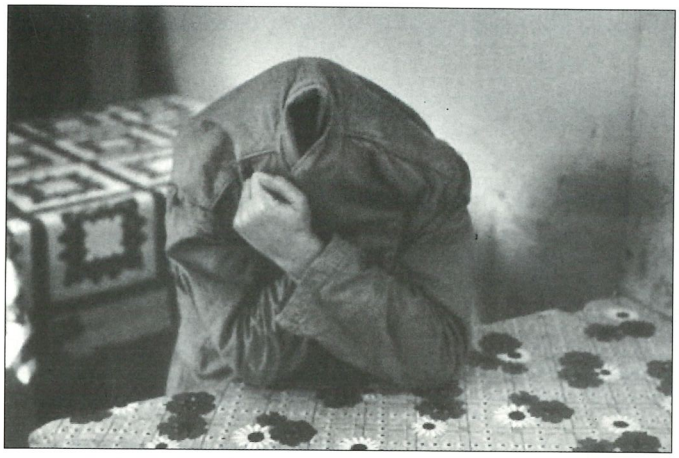
Todas nosotras, las personas más o menos espectadoras, le dimos la bienvenida a una variante documental que representa lo mejor del cine de investigación y de compromiso humanista, a la película *La pesadilla de Darwin*, de Hubert Sauper, y a otra obra que recupera las reglas del cinema directo, esa función de testigo ocular en un lugar del mundo que aún conocemos como franja de Gaza, la multipremiada *Checkpoint*. Y aunque en el ámbito educativo el cine de la realidad se contempla como algo lejano, me propongo hacer una pequeña reflexión final al amparo de esta modalidad expresiva a la que se le exige sobremanera la "inscripción-verdad", el desvelar. Y con ella la posibilidad ética en lo documental.

Para adentrarme en este inmenso hueco tal vez me convenga jugar, también a mí, a adivinar las causas que nos traen para la mano de manera insistente una variante del denominado cinema de lo real, el documental político autoral, un tipo de producto que labra su público como hiciera allá por los años treinta, como hizo en los años sesenta. Un tipo de obra que se agarra, si fuera menester por costes o para acceder a determinadas situaciones, a la labilidad tecnológica, a la imagen impura, a la Mini DV, como nos explicaba Kiarostami, a nada decir a-priori.

Una obra que no olvida que la creación informativo-cultural con foto y con foto en movimiento, es también una elección moral –una actitud– con relación al mercado, a los circuitos de exhibición, es decir al espectador, y que consiguió algunos de los aciertos más significativos en las producciones de bajo presupuesto, justo en ese ámbito en el que todavía se puede practicar la independencia, la errancia experimental y la conjunción del trabajo de ideación con su aplicación a una película.

3.1. El cuerpo y la cámara

La idea primero. La posición del cuerpo antes de la posición de la cámara. El realismo como modelo y como efecto, las reglas como relación para lo que a diario llamamos pacto entre tema-autoría-persona que mira, tal aquel tiempo maravilloso que facilitó el encuentro entre, por un lado el neorrealismo y el ensayo fotográfico, al "momento decisivo", con el cinema directo: de los cincuenta a los setenta.



Las variaciones que las obras activan son inmensas, como es inabarcable la mirada, pero si por razones operativas nos interesara localizar ciertas constantes en esta generación que repensó tanto la foto como el cinema documental, generación entre la que contamos a Depardon y a Kiarostami, nos encontramos con que acostumbran a hacer la cámara; con que en general tratan temas de los que participan a nivel biográfico y a nivel intelectual, temas contemporáneos que atraviesan su experiencia; que actúan como un material más entre otros personajes u otros materiales y que son conscientes, asimismo, de su implicación autoral en tres *frames*: el profesional, el cultural y el comercial. Su punto de partida suele articularse en tono a un proyecto con el que aprender. Y en no pocas ocasiones esta distancia se ampara en el viaje. También, como Sauper, al lago Victoria; también a la franja de Gaza.

Como en la década que marca un antes y un después en el documental de raíz ética, como en los cincuenta, el concepto de identidad en plural se incorpora al cinematógrafo. Identidad como proceso y como diferencia, como activo en la contestación de la política de representación. Para muestra, los *Cultural Studies* y uno de sus movimientos nacionales de mayor interés, el *Free Cinema,* es decir, el documental como parte de las relaciones de poder y de la puesta en relación de las obras como cultura del cinema, como producción y como constructoras de significación.

3.2. Lo documental

Porque su diferencia está en la huella de lo real, en su valor de *index* desde un referente mediado por la cámara, o en nosotras propias como referente (para la obra); porque nos conduce hacia esa "otredad" sobre la que recortamos el mundo mediante códigos visibles o invisibles, desde el efecto-mimesis

a la exhibición de la apariencia a través de la técnica; porque como cualquier filme tampoco el documental podrá evitar el punto de vista, la expresión, moverse por entre reglas más o menos estables con intención estética, y porque, sobre todo, mantiene relaciones constitutivas con su época y hace que lo recontextualicemos en cada época, el interés de las diferentes modalidades con las que a menudo se clasifica –expositiva (constatación), de observación (distante), creativa (entiéndase con técnicas experimentales y desde la ficción) o de relación– no se deben solamente a la decisión de quien lo realiza, sino a las condiciones en las que se produce y al modo de pensarlo como producto que tiene en el espectador su lugar natural de llegada y que, al final de la guerra dio un paso adelante y abrió un tiempo de felicidad, de diálogo, de transformación y transgresión, más allá de un corto intermedio que por ahí adelante se llamó 'Tercer Cine', 'Movemento de no Alineados' *–Lonxe de Vietnam/Far from Vietnam/Loin de Vietnam–* y en el que reaparecen Ivens, Klein, Marker, Varda, Resnais o el mismísimo Godard.

Así, y como resultado de la quiebra del siglo, el tiempo que estrenamos como sobrevivientes buscó entre los rastros, procuró por entre la materia el rastro de sí misma, proclamó la imperiosa necesidad de encontrar modos de pensar lo real para confrontarlo con su puesta en discurso, sobre todo para ese real sobre el que apenas sí queda realidad a la que agarrarse, *Nuit et Brouillard*, el primer viaje al holocausto, al exterminio en masa, de Resnais, 1956. Volvimos los ojos para nosotros mismos. Nos miramos a nosotros mismos como esas mismas personas que despedazaron el siglo. El cinema ya no discute sobre su estatuto de artisticidad, algo que acaparara buena parte de los debates en la década de los diez, en la de los veinte, por el contrario intenta conseguir articularse como hecho cultural, por un lado, y perfilar su opción por determinados objetos –el cotidiano, el devenir del día a día– y por determinados modelos *–free, vérité, direct–* para la producción de esos objetos. Apostar para que la realidad se exprese por sí misma. Ni menos ni más. Porque la mentira puede ser más real que la verdad, asegura Jean Rouch, para que no nos cansemos de buscar en lo paradójico la relación entre idea, expresión y comprensión.

3.3. Del punctum teórico

A nivel teórico, el cinema incorpora ciertas cosas que ya no están hechas con el velo de los sueños, con la materia de los sueños comentará Barthes, y es motivo de discusión tanto por parte de los"idealistas convencidos" como de los "materialistas declarados". De nuevo realistas vs. formalistas, la transparencia en lo representado frente a la forma como significado; más la irrupción de territorios en los que los modelos pasan a operar como elementos interculturales, a transformarse en algo diferente del 'original', a intervenir como postulados para

una cinematografía nacional. Se podrá localizar en las teorías sobre el *Tercer cine*, en situaciones que te preparan para el tránsito, en el modo de nombrar 'la cosa': Cine Liberación, Cinema Novo, Cinema Underground.

La época insiste en que estamos en el momento del rodaje y en su manifestación seminal en lo que se llamará "cine directo", en lo que se presenta como "cinéma verité", en lo que debido a sus características por veces adopta el apelativo de cinema de observación. Se discute cómo abordar lo real-registrable y si el simple registro no conlleva una notación tranformadora. De si lo real es accesible o no precisamente por su capacidad para comportarse como registrable. Porque la cámara, otra vez esa mediación, es condición para la expresión. Porque ante la cámara el material adquiere conciencia del otro, de que va a formar parte de un viaje iniciático hacia otra persona, autora y espectadora.

4. REFLEXIÓN (EN ABIERTO) FINAL

¿Cuál es el rol de lo documental por entre la producción audiovisual? ¿Tiene o no que ver ese rol con la posibilidad de ampliar el espacio ético como material de lo documental? Me gustaría recoger y dejar en suspenso la respuesta al debate planteado por un organismo francés, la SCAM –sociedad civil para el audiovisual y el multimedia– en su *Manifiesto pro-documental*, 1996, a propósito del tan denostado sistema de cuotas:

> *Todos sabemos que las identidades culturales y lingüísticas son particularmente frágiles. Una política audiovisual de desregulación inconsiderada tiene el riesgo de diluirlas, y con posterioridad destruirlas, para único beneficio de las multinacionales que, por el contrario, sólo tienen en la boca la palabra "libertad" Pero, ¿cual? Aquella que conduce a desposeernos de nosotros mismos y de embolsar, al socaire de nuestra duplicidad, confortables plusvalías....*

Plusvalías que tal vez no se lleven demasiado bien con la ética y que, para colmo, tampoco dan cuajado en el ámbito de lo documental. Cinema que da pérdidas, ahí radica, precisamente, nuestra posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

BRESCHAND, Jean. *El documental*. Paidós. Barcelona, 2004.

LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos*. GG. Barcelona, 2005.

LEDO ANDIÓN, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Paidós. Barcelona, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *La Fábula Cinematográfica.* Paidós. Barcelona, 2005.

TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.). *Documental y Vanguardia.* Cátedra. Madrid, 2005.