DOC 21

Panorama del reciente cine documental en España

Prólogo de Román Gubern

Inmaculada Sánchez & Marta Díaz (coords.)

luces de gálibo cine

© 2009, los autores
© 2009, Román Gubern (prólogo)
© 2009, Luces de Gálibo (Gorbs Comunicació SCP), Girona

Diseño de la cubierta: Ferran Fernández
Maquetación: Zaranda & Jo

ISBN: 978-84-937302-1-5
Depósito legal: MA- -2009 .Nº-D.L.-2762

Imprime: Imagraf
Impreso en España / *Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La publicación de este libro ha contado con una ayuda a la edición de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

JUNTA DE ANDALUCIA

Luces de Gálibo donará el 1 por ciento de los beneficios producidos por la venta de este libro a la Fundación Vicente Ferrer.



www.lucesdegalibo.com

Notas sobre la experiencia de aprender a ver... un extraño objeto que se te aparece

Margarita Ledo Andión

Mi mirada sobre el documental como objeto académico me conduce siempre al ángel de Paul Klee, a ese «ángel de la historia», esa figura en movimiento, con los ojos fijos hacia algo del pasado que lo atrae mientras un viento fuerte lo lleva hacia el porvenir, nos dice Benjamín.

Lo que sobresale en esta década, además de la expansión de las enseñanzas y de los estudios en torno al documental, es tal vez la querencia por volver a ver ese «ángel de la historia», entre lo que se le quedó atrás y lo que le atrae en la construcción de un cierto porvenir.

De la producción de las primeras obras con la marca de un postgrado universitario a aquel debate general desarrollado en el Festival de Málaga, donde se (re)estrenaría edición colectiva,[1] hasta las publicaciones especializadas, por movimientos y tendencias, como las que se realizaron también en Málaga, en el Festival de Las Palmas o en Punto de Vista en Navarra, el paisaje se multiplicó en ofertas, foros, presencia pública y experimentación.

La línea invisible que otorgó cierta coherencia a un proceso tan dispar está, para mí, en que cada pieza se relacionó con todas las demás desde la diferencia, sin afán de sustitución o de exclusión, y sin arrastrar esa pesada herencia de tener que demostrar rentabilidad comercial. La cultura como valor de uso, la signatura autoral, la expresión de cada material, fueron una muy buena compañía de la que no podemos prescindir. Pensar, explorar, tener conciencia del lugar. El documental-cámara en la palma de la mano.

El documental ¿es o no cine como el otro cine? ¿Es o no un cine que se te parece? Y, si se te parece, ¿es o no, simplemente, una mercancía, un

1. Català, J. M, Cerdán, J. y Torreiro, C. (2001): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España,* Málaga, Ocho y Medio.

objeto con el que comerciar? Lo quiero, no lo quiero, su estatuto ambiguo fue el paisaje de fondo sobre el que se construyó un nuevo corpus académico para justificar, por fin, este lugar. No, no es un bien de consumo como los otros, aunque se consuma en los mismos espacios. Sí, sí tiene que acceder a los espacios de proyección institucional, lanzarse a la conquista del espectador que va a las salas, abrir ventanas en televisión. No, no es ficción, pero entre sus modos de expresar lo real está, por ejemplo, la fabulación. Sí, es lo real y es cine al mismo tiempo. No, no está sometido a una prueba empírica de pretendido valor universal, pero se constituye a partir de lo que existe sumado al deseo de mirar como marca de la máxima subjetividad.

El juego podría alargarse y constatarse con muestras al azar. O podría significarse, como cualquier juego, por sus reglas. Pero, si un intervalo entre sí y no pudiera admitirse como su territorio, estaríamos en esa interfase entre dos estados –líquido/gaseoso– en la que los dos estados son visualizables y son necesarios, en la que uno no puede vivir sin el otro. Lo que los físicos denominan Neustón y lo que el profesor de Dirección de Fotografía de mi Facultad Vítor Vaqueiro saca a relucir mientras hablamos de lo liminar, ese umbral. Jean Epstein lo planteó, como tantas otras anticipaciones, al hablarnos del problema entre cine-cultura/cine-industria como esa pareja de siameses unidos por el vientre –que es lo que les ayuda a vivir–, pero separados por la cabeza, sintiendo cada uno su propia emoción, y apostando por su doble independencia sin necesidad de mutua aniquilación.

Aún hoy el camino para aceptar esta interfase no resulta fácil de transitar. Ni para el documental autoral ni para la ficción contemporánea, que también participa de la pasión por lo real que el filósofo Alain Badiou sitúa en el corazón del siglo xx y como parte de las vanguardias y de la militancia estética que «sólo concibe el arte en presente y quiere forzar el reconocimiento de ese presente» (Badiou, 2005), un presente que lleva consigo, como todo lo documental, la «salvación de lo efímero y del instante».

Cineastes contra magnats titulaba Carles Benpar su premiado –y de difícil acceso– filme. Por fuerza escogemos el campo y el fuera de campo de los cineastas. Pero no conseguimos expulsar a los magnates. Son ellos los que consiguen expulsarnos, por ejemplo, del acceso a materiales patrimoniales, a los archivos, simplemente porque los privatizan y los man-

tienen cautivos. Ni siquiera te los venden caso de que pudieras satisfacer su precio.

Y tal vez por eso estamos acercándonos, también más allá de Internet, al individuo de a pie que cocina rápido su propia información, con la autorreferencia como gran motivo, sin nada que medie entre sus ojos y la verdad *que ve*. También más allá de la info-*cocoon,* uno de los peligros que el nada sospechoso Informe Grazzi nos da a entender, es la tendencia a lo doc-*cocoon,* al documental sobre uno como uno mismo, como uno reducido a uno, con exclusión total no sólo de lo otro, sino de lo múltiple, de la complejidad y de los límites, incluso en la interfase entre dos estadios necesarios como el de la cámara, lo real y su inscripción en la película.

Balance inestable

Hace poco más de tres años, los días 21, 22 y 23 de septiembre de 2005, iniciábamos el otoño compostelano recuperando diferentes experiencias de una década de formación sobre y alrededor de lo documental, lo audiovisual y lo cinematográfico. Desde lugares más o menos distantes, con programas no muy diferentes en su concepción, con objetivos similares, el balance de los primeros años se anuncia feliz al tiempo que trae consigo un pequeño rasgo difícil de desentrañar y que, poco a poco, se me fue manifestando como lo que, en los primeros párrafos, me propongo con todas las incertezas a cuestas esbozar, apenas expresar.

Nos proponemos repasar un periodo con valor casi fundacional de la enseñanza universitaria del documental, un periodo que se demostró fructífero y capaz de expandirse y entrar en relación con otros espacios sociales y culturales, un periodo que también invita a la reflexión sobre si estamos o no ante una tendencia manierista, con lo performativo y la autorreferencia como posibles pretextos.

Pero lo que este texto, en lo concreto, intentará exponer se queda más a flor de piel, en una interfase todavía incierta pero que anunciamos con final feliz. Porque algunos síntomas nos lo permiten y porque todo lo preparamos para que las cosas resulten así. Seguramente, tendremos que volver a creer que, para que el patrón deje de serlo, es suficiente con que tú dejes de considerarlo patrón –insistía Étienne de la Boetie– o, desde el gesto social fundamental, recordando a un

comunista-sindicalista de los años treinta en Pobra do Caramiñal (Galicia) que después, en los años sesenta, será uno de los protagonistas de la toma de un transatlántico que durante 13 días se llamará *Santa Liberdade,* cuando les decía a los trabajadores que no se sacaran la gorra ante el patrón ni bajaran la cabeza.[2]

La apuesta/propuesta se pensó, a nivel pedagógico, como necesaria y como suntuaria a la vez. Como necesaria en términos de territorio que labrar recuperando, así, su propia tradición, sus tesoros ocultos por diferentes capas de tierra movediza, su equipaje sin etiquetar, su origen y punto de llegada. Como suntuaria porque se plantea en pleno auge de lo real en directo, de la espectacularización de lo más personal, de los programas baratos, autorreproductivos y seriados. El tiempo, la duración, la reflexión, la experimentación de lo aún irrealizado, no parecían una buena carta de presentación.

Pero porque las cosas no son lo que parecen y menos en televisión, una propuesta residual, desde una universidad centenaria pero que recién estrenara los estudios de comunicación, la USC, consiguió enlazar con personas que pensaban lo mismo desde otro lugar. De algún modo, el sentido de *troupe* que tanto se significara en las vanguardias y en los periodos que marcan la inflexión de lo documental –URSS más la Europa del Frente Popular/documental social de sello griersoniano; *cinéma-verité/ direct cinema* más tercer cine; cinema militante, cinema irritante– trasladaba su legado a la Universidad.

Como *cocoon* organizador, la idea de creación supone obligarnos a una serie de movimientos entre código y ruptura del código; entre lo que existe y cómo imaginas lo que existe; entre dejar que las cosas se expresen y trabajar con ellas tu propia expresión.

Aprender a ver, más allá de los clichés y de los estereotipos que reducían el documental a su función de prueba, de denuncia y de escritura lisa, nos abría a la máxima de Alain Bergala, ver creativamente, como elemento constitutivo de un documental creativo, y parecía atraer para el campo del documental aquella diferencia que Bergala asumió como su definición de lo cinematográfico: el arte en el que el momento de la creación sólo puede tener lugar en presencia del modelo real.

2. Recogido de la intervención de uno de sus hijos, Manolo Pou, en el documental *Santa Liberdade,* Margarita Ledo Andión, Galicia-Venezuela-Brasil, 2004, 87 min.

Más allá de las taxonomías, de las clasificaciones y, me atrevería a decir, de las modalidades estándares que nos hablaron del documental periodístico, histórico, etnográfico, de naturaleza o social, del cinema de arte (por no llamarle documental), del descriptivo, de interrelación o de observación, emergía y se extendía la creación como filiación, como localización de determinados autores, como opción y como aplicación. Sin saberlo, el planteamiento se acercaba a una consigna tan clara como la de Jean-Louis Comolli, un objeto artístico capaz de hacernos ver, y se abría un territorio inmenso que, en su interfase, nos situaba frente a frente con la ficción documental, con la película de no ficción, con los aspectos documentales de lo ficcional, con lo documental fabulado. Un territorio al que no eran ajenas las políticas del documental y la propia tradición europea y americana, de Grierson al gobierno Roosevelt y la Segunda República española. Tradición que reconocíamos en algunos presupuestos de la nueva política europea, que reclamaba el lado patrimonial del documental, incluyéndolo en el campo de la «excepción cultural»

Si tuviese que entresacar aquellos modos de pensamiento que, de manera explícita o implícita, fueron señalando el camino que íbamos trazando, de nuevo recurriría a Jean Epstein, a cada uno de sus escritos, comenzando tal vez por «Le cinématographe vu de l'Etna» y por las películas del ciclo bretón, donde lo que pasan son cosas ordinarias, con el personaje –singular y plural, masculino y femenino– común que exige todo lo que el dispositivo es capaz de dar de sí para que esa atmósfera de tragedia, de *ingratitud de la tierra* en términos beckettianos, se haga cinema; al Ivens capaz de descubrirse pegado a los momentos en los que la Historia se quiebra y que nos deja rastros de su existencia en *Mi cámara y yo*. Y, por supuesto, un punto de apoyo inexcusable era todo lo que alentó a la generación de posguerra para concluir que no se podía volver atrás y para establecer otro modo de pensar el cinema y las bases de los nuevos cinemas. Un cinema que se te parezca, otra frase-consigna, en esta ocasión de François Truffaut, contiene todos y cada uno de los niveles de realidad que para sí reclama el documental contemporáneo, entre la autoría, el arte, la verdad de lo real y lo que aún no se pudo expresar, lo experimental.

Una imagen que revela, y que sólo se puede dar en el cinema, desde la creencia en la fotogenia a la atmósfera definida como esa «escritura poética en diálogo con el flujo de conciencia del espectador», otra vez en los

veinte, entre Joyce y Epstein, asistiendo a la posibilidad de la atmósfera considerada como eso que pasa entre el filme y yo.

Una imagen que vemos conjuntamente, la feliz discusión a partir de la última conferencia de Jean Toussaint-Desanti, un filósofo que piensa la filosofía como la práctica del encuentro, de lo que solamente acoge sentido fuera, en el exterior. *Voir Ensemble*, para la que la pensadora Marie José Mondzain convoca a diferentes personas, entre ellas a dos cineastas, se constituiría en el lugar de mi filiación particular. Para esta revisita, Mondzain aplica el método que le dicta su material y la actitud del propio Desanti: establecer lazos entre personas que no tienen por qué tener mucho en común. Lo común, advierte, no es lo que se nos da. Lo común se construye. De las personas que participan, sólo dos, la misma Mondzain y el director de *Cahiers du Cinéma*, Jean-Michel Frodon, animador, por su parte, de *L'Exception, groupe de reflexión sur le cinéma,*[3] habían asistido, en su día, a la sesión de Desanti en París. Los otros diez participantes leyeron y debatieron sobre el texto. Filósofos, un médico, un artista plástico, directores de teatro y directores de cinema, gentes que tiene por oficio *hacer ver* o, siguiendo el movilizador prólogo de Mondzain, gentes que hacen sentir.

De lo pensado a lo aplicado, a lo realizado

Al entrar en el ámbito de las experiencias docentes, ahí donde la pedagogía se conjuga en torno a la acción de aprender a ver para aprender a pensar, rodar, montar, se configuran dos formatos específicos y complementarios que participan del mismo modo de entender el documental como un espacio creativo. Si los tuviésemos que singularizar, el primero es el se aplicará en la Universidade de Santiago de Compostela a mediados de los noventa y que, a partir de 1998, reeditará la Universitat Pompeu Fabra. Su diferencia radica en que la primera iniciativa incorpora en el proceso de ideación, producción y realización de un documental a directores o directoras reconocidas por su trayectoria personal. En el segundo caso, son los estudiantes, autorizados, quienes se responsabilizan de su propia propuesta.

3. Con el patrocinio de *Le Monde,* la editora Gallimard y Sciences Po Paris.

En ambos casos, la producción es externa a la Universidad –en su totalidad o en un porcentaje superior al 60 por ciento- y, en general, se acuerda bien con productoras, bien con compañías de televisión. También en los dos casos las obras resultantes tienen como objetivo salir al exterior del ámbito académico y entrar en relación con diferentes públicos, sea de festivales, de sala o de televisión.

En este sentido, lo que, en lo fundamental, nos deja la experiencia es la constatación de que este tipo de modelo puede funcionar, de que puede alargar su compromiso a programas de política cultural, de que es capaz de consolidar una oferta en determinados festivales de referencia (DocLisboa, por ejemplo). Además, el planteamiento demostró que era posible su inclusión en las Ciencias de la Comunicación y también en un sinnúmero de ofertas extrauniversitarias.[4]

La caída de barreras económicas e instrumentales por intermedio de la tecnología, la transversalidad y la movilidad de profesores y cineastas, la relevancia cada vez mayor en el campo académico de esta suerte de investigación práctica en la que eclosionan nuevos lenguajes y un sinfín de variaciones realizativas transformaron de tal manera el conocimiento en torno a este sujeto, el documental, que su presencia en los currículos ya ni se discute. Las ofertas de especialización se fueron adaptando a cada una de sus componentes o van haciendo emerger aspectos menos obvios del género como el del guión, y, en menos de una década, propiciaron una intensa y densa literatura a la que también haremos referencia.

Recogiendo algunas de las opiniones y las variaciones de los ejes que organizan la enseñanza del documental, la directora portuguesa Margarida Cardoso, profesora de la licenciatura de Cine, Vídeo y Multimedia de la Universidad Lusófona de Lisboa, puso encima de la mesa su duda original al enfrentarse a la construcción de un programa para enseñar documental. Decidió empezar por el final, por la complejidad, obligando a que los alumnos y las alumnas tuvieran que explorar el lenguaje para poder, a continuación, entrar a conocer todas las convenciones, todas las técnicas, todos los estilemas más o menos taxonomizados. Algo así como

4. Ya van siendo numerosas las publicaciones que, bien derivadas de festivales, bien de escuelas, debaten el tema de la formación. Una de las primeras en nuestro periodo de referencia es el monográfico «Le cinéma documentaire à l'Université», *Images Documentaires* 40-41 (2001).

el documental a la manera de Flaherty, Rouch, Velo, Perrault, Kramer, Van der Keuken o Vertov. No sigo, a propósito, una cronografía. Adrede cito solamente a los autores que ya concluyeron su trayecto. Y a una buena parte de los que aún quiero. Esto es lo que se constituye en filiación.

Un territorio de creación por explorar, tal y como lo expresó Jordi Balló, fue la idea-consigna que se movió en todas direcciones y en la que nos reconocíamos las personas que, en lugares distantes y en condiciones en absoluto similares, pusimos en marcha los estudios oficiales y reglados de documental. Por eso no fue difícil pensar en que los autores y las autoras de documentales creativos se incorporaran a la docencia y se convirtieran en agitadores pedagógicos, en ese espacio de relación entre elegir, disponer cada elemento y abordar su realización[5] que define el acto de creación, y un alumno-observador participante que debe recorrer el mismo camino invisible que su mentor.

Aprender y ver creativamente como un todo que pasa, para conocer lo que se nos veló o, simplemente, nunca sucedió obligaba a recorrer el, llamémosle, caso español y averiguar si éramos capaces de encontrar en él ese sujeto que se nos parece, ese elemento real que miramos como nuestra autorreferencia mientras sentimos el deseo impreciso de desprendernos de su inconsistencia.

Y también la consciencia de que nunca podríamos suturar la pérdida. Tal vez por eso la aproximación al documental español no se hizo tanto desde un punto de vista histórico como desde los filmes-memoria y determinados filmes residuales que fueron indicándonos el valor de los rastros. También fueron claves algunos autores perdidos como Joaquim Jordà, como Basilio Martín Patino, esos milagros.

La producción, un nuevo lugar

Desde la historia del cine, pero frente a la visión historicista, con modos de pensamiento, pero sin afán teoricista, el objetivo se centra en la producción, o lo que es lo mismo, en buscar un resultado previamente ideado, planeado y atravesado por la experiencia de su concreción.

5. Todo lo que sugiere Alain Bergala se puede transferir a la misión pedagógica que orientó la inscripción del documental en la Universidad.

Cualquier sujeto, cualquier motivo, lo personal y lo comunal, lo que pasó para que vuelva a ser, el retrato o el gesto, el fragmento, la escena, la política o tu pulsión sentimental, cualquier material es el material. La obra como realidad en sí adquiere un valor de uso que enseguida dejará ver sus frutos. Un filme, *En construcción,* de José Luis Guerín, realizado a partir de la primera edición del máster de la Universitat Pompeu Fabra, se convierte en ese deseo de lo que fue y es, en esa matización de Berger en torno a que se hagan cosas no para la gente, sino en las que esté la gente.

Para hacer crecer la apuesta, tal vez sea ésta la vuelta de tuerca que, a nivel original, lanza la Universidade de Santiago en aquella experiencia pionera: implicar a la televisión y, en nuestro caso, a una institución transversal con su razón de ser en la ciudad de Compostela. Y esta fórmula es la que lleva adelante y la que avanza en su materialidad con la Pompeu, que negocia alianzas con productoras comerciales y desarrolla para cada caso un modelo singular, adaptado a su objeto y que también se inaugura con la película de Guerín que Jordi Balló ejemplifica así: «Con *En construcción* se demostró que, gracias a la tecnología digital, se podía establecer un rodaje muy largo, con tiempos de espera, con un equipo joven, leal, reducido, que empezó no siendo profesional pero que todos ahora son directores, montadores o sonidistas reclamados o apreciados, cambiando totalmente el calendario de producción».[6]

No es ningún secreto que nos incorporábamos a la tradición de los *Cultural Studies,* aquella que, como siempre resalta Michael Channan, «no funcionan sin la práctica», sin dar cuerpo al manifiesto –con momentos felices como los que representa el Free Cinema– y sin la crítica política que cada vez más se refugia en el documental. Y la intención implícita pasa también por la televisión, por modificar la consideración y las modalidades de producción y por recuperar la gran escuela del documental de investigación de los años sesenta, ese documental tan pegado, por otra parte, al *direct cinema* sobre el que Jorge Campos realizó su tesis. Como deseo, la formalización de un nuevo ámbito de estudio, debate e intercambio que recibiría el nombre de Estudios Documentales. Una reflexión de Josep Maria Català en torno al documental como un instrumento para pensar las nuevas realidades trae consigo esta necesidad. Y

6. En *O documental no ensino/O ensino do documental,* versión galega/versión española, Grupo de Estudos Audiovisuais, Universidade de Santiago de Compostela.

como síntoma, y en el campo de la investigación, el número creciente de objetos de estudio que abordan lo documental. Da la impresión de que el camino andado exige ahora nuevas formulaciones teóricas y ahondar en el conocimiento de todos y cada uno de los aspectos que hacen que un filme sea un filme.[7]

A vueltas con la creación

La producción como creación y la consciencia de cada paso o cada operación que se fragmentan siguiendo una razón instrumental, a nivel de pensamiento, están engarzadas en un todo cuyo resultado no depende de una u otra variable independiente alrededor de la que el resto de los elementos puedan girar. Esto nos lleva a considerar cada vez más el acto creativo en relación con los elementos constitutivos del cine –la persona autora, la cámara y los materiales para y con la cámara, la persona espectadora– y con las combinaciones que seamos capaces de articular entre cierta elección de base en todo lo que se refiere a temas, escenarios, tratamiento (tanto en rodaje como en montaje y mezclas) y lo que la cámara es capaz de ver. Un acto creativo que sólo se nos revela a medida que lo vamos realizando. El estilo de una película viene después de varios planos, cuando quedas prendado/prendido de esos planos, comentaba Manoel de Oliveira. O tal vez sea la búsqueda de esos planos, de ese tono, de ese instante que nunca consideras conseguido, insistimos. Y que te indica que debes parar. Que te sitúa, de nuevo, en un no lugar. Que te hace decidir dejarlo todo. Y hacer otro filme. Con el mismo material, tal vez. La enseñanza del aprendizaje también nos lleva a tener que escoger entre esta actitud para ir contra resultados de alcance corto muchas veces obligados por los pequeños compromisos que nos marcan las televisiones como patrocinadoras de los postgrados. Mi posición, después de diez años de experiencias con diversos textos y contextos, se declara próxima a la insumisión.

Ver filmes para realizar filmes. No *al estilo de,* sino recorriendo los mismos momentos de crisis que otros, autores y autoras, recorrieron. Ver cómo dirigen a sus personajes, el ritmo, los gestos. Ver los escenarios y saber que, por más naturales que parezcan, son siempre el escenario en el

7. *Ibidem.*

que tiene lugar lo que se filma, el escenario que un autor o una autora, pegados o no a su historia, deciden intervenir y separar de lo natural. Ver cómo, desde el dispositivo, algo se concreta: qué distancia, qué movimientos, qué duración para la imagen, para el sonido. Esto es justo lo que se quiere pronunciar, «¿cómo se hizo?», la frase más repetida en el aula. Pero esta frase de rutina nos obliga a parar y, de la mano de experiencias como las de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, entrar en la obra de otros con nuestra particular *cámara analítica,* ir hacia el fotograma y no tener miedo de ver otra cosa en esa unidad fundamental.

Ver lo que no se visualiza. El tiempo. La pasión, por ejemplo.

Bibliografía

Badiu, A. (2005): *El siglo,* Buenos Aires, Manantial.

Bergala, A. (2002): *L'hypothèse cinéma,* París, CdC.

Campos, J. (2009): *A lógica das imagens,* tesis doctoral no publicada, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Català, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (2001): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España,* Málaga, Ocho y Medio.

Simon, C. (2001): «Le cinéma documentaire à l'Université», *Images Documentaires* 40-41, págs. 95-113. Disponible en http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/I_doc_40-41.pdf. Fecha de consulta: 9-1-2009.