Revista anual de pensamiento
Hacia la ciudadanía del siglo ***XXI****. mendeko hiritartasunerantz*

6

El Valor de la Palabra
Hitzaren balioa



Inclusión / Exclusión

Título

El Valor De La Palabra
Hitzaren balioa

Hacia la ciudadanía del siglo XXI.
mendeko hiritartasunerantz

Revista anual de pensamiento

Edita
Fundación Fernando Buesa Blanco
Fundazioa

Presidenta: Natividad RODRÍGUEZ
Secretario General: Emilio GUEVARA
Gerente: Mila GARCÍA DE LA TORRE

Calle Postas, 15, 1.º izda.
01001 Vitoria-Gasteiz
Tfno.: 945 234 047
Fax: 945 233 699
E-mail: info@fundacionfernandobuesa.com
Página Web: www.fundacionfernandobuesa.com

Consejo de Redacción
Jesús ALONSO
Fermín BARCELÓ
Daniel CASTILLEJO
Sabina de la CRUZ
José Ramón DÍAZ de DURANA
Eusebio FERNÁNDEZ
Andoni ITURBE
Henrike KNÖRR
María Teresa PAGAZAURTUNDÚA
Antonio RIVERA
Imanol ZUBERO

Coordinación y realización editoriales
Producción:
***FR**actua**L** __ publicaciones __* S.C. Vitoria
Dirección creativa:
aQ
Edición y coordinación de contenidos:
***DOKU**. Servicios de Información y Documentación*

Concepción original de la publicación
Diseño: Koldo AGINAGALDE
Contenidos: José Ignacio ARANES

Obra gráfica
–/– sombreada:
[(3K3)]

Serie de imágenes *Del negro y del blanco*: Alejandro QUINTANA, sobre las imágenes de CorCor Beware, bajo licencia Creative Commons 2.0 Genérica.

Preimpresión
Reproducciones L´arte S.A.

Impresión
Gráficas Santamaría, S.A.

© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores
© Del formato y el diseño editorial, los autores
© *Fundación Fernando Buesa Blanco Fundazioa*

Número 6. / 2008
ISSN: 1578-4398
DL: VI-415/01

POR DEBAJO DEL CINE DOCUMENTAL, LO REAL: LA INCLUSIÓN DEL MUNDO

Margarita Ledo*

Margarita Ledo Andión *[Castro de Rei-Terra Chá, Lugo: 1951], doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y catedrática de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago, es autora de monografías como* Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez *(1995),* Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad *(1998),* Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental *(2004) y* Cine de fotógrafos *(2005). Directora del largometraje documental* Santa Liberdade *(Brasil / Galiza / Venezuela, 2004), ha estrenado su segundo filme,* Liste (pronunciado Líster) *con motivo del centenario de Enrique Líster, comandante-jefe del 5.º Regimiento del Ejército Republicano durante la Guerra Civil. Es presidenta de la Federación Lusófona de Investigación en Comunicación y editora asociada del* Anuario Internacional de Comunicaçao Lusófona.

Un libro de la Yourcenar, *La voix des choses*[1], o el *Tratado del funambulista*, de Philippe Petit[2], son parte de mi bagaje como cineasta documentalista. Y desde hace algún tiempo llevo conmigo otro pequeño talismán: *Di nessuna chiesa*, de Giulio Giorello[3], que me adiestra en el combate a la presunción de infalibilidad y en la práctica de una solidaridad *«que no necesita de fundamentos»*. Su libro lleva un estimulante subtítulo: *La libertad del laico*, y va dejándonos algunos puntos útiles para activar posiciones críticas sobre lo que el poder –eclesial, militar y propagandístico– llama, interesadamente, la *dictadura del relativismo*, porque no resiste un modo de pensar en el que teoría, método, normas, máximas y actuaciones, aun cuando se revelen eficaces en ámbitos concretos, deberán mantener, como principio, la alternativa, es decir, la validez de teorías, métodos, normas, máximas e intervenciones diferentes.

A favor de Babel, la panorámica que realizamos sobre el documental

español y los indicios que, a día de hoy, localizamos a favor de un *cinema* político, nos conducen a reflexionar sobre lo que el documental está o no en condiciones de mostrar.

El deber de escoger

El cine que nos representa, el cine que estamos en condiciones de aprender, el cine que podemos llegar a realizar, orienta la elección que hicimos a favor del documental habitado por un sujeto que, en general, llamamos *ciudadanía*, *con* o *sin papeles*. Un deber de elección al abrigo de la afirmación que, a mediados de los años veinte, define al movimiento Nueva Objetividad: *el mundo existe, si quieres, lo ves*. La consigna: *el primer acto creativo es escoger*.

Si tomo como referencia mi país, todas nosotras sabemos que el cine en Galicia aún se llama Carlos Velo, anomalía que nos va a servir para localizar los rastros de lo que permaneció sin desenvolver y, en alguna parte, de lo que se mantuvo velado, *inédito*, como un film, *El campo para el hombre*, del que queremos dar noticia como prueba de que en alguna parte existió el cine clandestino. Regresando a Velo, bastaría con su obra de los años cincuenta, con *Tierra del Chicle* o *Torero* –esquivando sospechas cito a André Bazin, con motivo de la presentación de la película en Venecia, a la que saluda como un modo nuevo de integrar lo documental con lo ficcional–, para sentir la pérdida, lo que ya no se podrá recuperar jamás: la posibilidad de un cine moderno entre nosotros.

Por eso hacemos siempre pequeñas historias (antología y genealogía) y usamos las pequeñas historias como contexto en el que ir situando nuestras

[1] Marguerite YOURCENAR (comp.) (1987): *La voix des choses*. Gallimard, París. Photographies de Jerry Wilson. Edición en español (2005): *La voz de las cosas*. Gadir, Madrid. Traducción de Carlos Manzano. **Nota eds.**

[2] Philippe PETIT (1997): *Traité du funambulisme*. Actes Sud, Arles Cedex. Prefacio de Paul Auster. **Nota eds.**

[3] Giulio GIORELLO (2005): *Di nessuna chiesa. La libertà del laico*. Raffaello Cortina Editore, Milán. **Nota eds.**

entradas entre las muchas *entradas* que se pueden hacer en un objeto como el documental, y en el que ir sustituyendo la pérdida por el paso hacia la experiencia de filmar, que es lo que nos ayuda a descubrir los límites.

Paseata interesada

Uno de estos límites es, precisamente, la forma en que se desenvuelve el documental en el contexto español. Es necesario recordar que hasta finales de los años ochenta en otros espacios (por ejemplo, en el espacio académico) no existía el sujeto *cine documental*. De hecho el primer programa universitario alrededor del documental le corresponde a la licenciatura de Periodismo de la Universidad de Santiago de Compostela y fue también esta Universidad quien oferta el primer curso de especialización en el seno de la Universidad española en el año 1996-1997, una especie de pre-estreno para las maestrías de la Universitat Pompeu Fabra en 1999 y de la Universitat Autònoma de Barcelona. Se trataba de una oferta de Tercer Ciclo, oferta que llamamos *El guión y el estilo documental* y que supuso la emergencia de una fórmula nueva que relacionaba televisión pública, en representación de las instituciones audiovisuales; el espacio académico y a los directores y directoras en su papel de enseñantes y de profesionales. La finalidad consistía en realizar filmes para los circuitos de distribución normales. En 1997 Basilio Martín Patino rueda *Kompostela Kapital Bravú* con un grupo de estudiantes de la Universidad de Santiago con los que también ruedan Patricio Guzmán, Belkis Vega, Joao Botelho o Llorenç Soler. Directoras y directores diferentes entre sí, que llegaron desde otros ámbitos, próximos y lejanos, a trabajar en un proyecto de formación y de acción intercultural.

Volviendo a lo que se denomina *caso español*, pensamos que es un caso típico del sentimiento de pérdida y de desaparición: habíamos perdido la generación de cineastas republicanos, la generación fundacional que parte hacia el exilio; habíamos perdido la guerra, la memoria, la historia, la capacidad de expresión. Nos quedó el territorio. *Las Hurdes*, una suerte de metáfora abismal, o *Finis Terrae-Galicia*, figura de la esperanza en un país ocupado. Y nos quedaba el cine-consigna de la generación de los renovadores, la llamada *Generación de Salamanca*, precisamente por el congreso

que se desenvolvió en esa Universidad en 1955 y por el primer manifiesto firmado por los Bardem, Muñoz Suay, Berlanga, García Escudero (director general de Cinematografía en los años sesenta), además de por un estudiante de Filosofía, Basilio Martín Patino, que se había encargado de la organización. De esta forma, las *conclusiones de Salamanca* serán la regla del juego para los autores que hacen su primera obra en la década siguiente, entre los que está Basilio Martín Patino. Una frase: *«El problema del cine en España es que no tiene ningún problema»*.

En resumen, ellos se identificaron tanto con su tiempo que pasaron por delante de su propio tiempo, en una doble acepción: en tanto que cineastas y como referencia de un tipo de actitud y de un modo de pensamiento que entiende el acto de filmar como intervención ciudadana. Es decir, republicana y transformadora tanto a nivel estético como cultural.

En la vanguardia

En el período fundacional encontraremos autores que tienen vínculos con la vanguardia del pensamiento y que consideran la creación artística un asunto laico, de intervención y de provocación. Autores que están a favor del principio reproductivo de la imagen técnica, de la *«inteligencia de la máquina»*, había dicho Epstein, con quien Buñuel hace sus primeros pasos, con el que coincidirá Carlos Velo al nivel del sujeto: *Finis Terrae*; mentalidad y formas de mirar para lo real en tanto que exterior al cineasta y que, por esto, se puede expresar tal y como anticipa Franz Roh, uno de los responsables de la expo *Foto und Film* (Sttutgart, 1929) y que había publicado los principios de la antedicha Nueva Objetividad en Revista de Occidente[4], la subjetividad y el trabajo de grupo alrededor de un lugar, la Residencia de Estudiantes (Buñuel, Dalí, Lorca, por ejemplo); los cineclubes (Velo): la República y la animación cinéfila en el cuadro del proyecto de La Barraca; la entrada en los programas institucionales; el documental, asunto público (Velo); el Frente Popular y la grieta. El exilio. El exilio. El exilio.

[4] Franz ROH (1927): *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Revista de Occidente, Madrid. **Nota eds.**

De aquel período quedaron dos ensayos, uno de geografía humana, *Tierra sin pan*, y otro para ver cómo el lugar originario del cineasta, como sinécdoque de una clase social, se representa en la pantalla: *Galicia.* Respecto del primero, en una conferencia en la Universidad de Columbia (1941), Luis Buñuel habla de las razones que lo llevaron junto a sus amigos a una tierra incomunicada y cualificada como inhabitable: atraído por su profundo dramatismo, por su terrible poesía. *«Las Hurdes no conducen a ningún sitio»*, exclama Buñuel, para continuar: *«lo que caracteriza a Las Hurdes en tanto ejemplo único de sociedad humana no es la miseria sino la permanencia de la miseria. No es el dolor sino la perpetuidad del dolor»*.

Una forma de trabajar adaptada al lugar, un guión estructurado y cerrado, el pago y la dirección de las personas que intervienen en la película, su re-presentación para un film que se construye con una atmósfera en la que el aislamiento psicológico es la figura fílmica central: nadie mira para nadie jamás.

Tierra sin Pan denuncia la insalubridad de una aldea perdida en las montañas del Oeste de España. Pero, por encima de la racionalidad científica y de la consciencia republicana, *«el film destila crueldad y desvela el oscuro anverso de la civilización»*, podemos leer en *Le Documentaire*, de Jean Breschand[5].

Sobre el último –e incompleto– film republicano de Velo, *Galicia-Finis Terrae*, anotar que tiene un valor suplementario, más allá del premio de la Exposición Internacional de Ayuda a la República española (París, 1937), porque en su factura inacabada nos trae el signo trágico de una época y también algunas anticipaciones que Velo como cineasta va a desenvolver en el exilio mexicano y en el filme neorrealista *Torero* en 1956. Más allá del valor sentimental que estos fragmentos tengan para mí, *Galicia* es una especie de materialización del imaginario nacional-popular, de la fábula cinematográfi-

[5] Jean BRESCHAND (2002): *Le documentaire. L'autre FACE du cinéma.* Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP (Services, Culture, Éditions, Resources pour l'Éducation Nationale-Centre National de Documentation Pédagogique), París. **Nota eds.**

ca, tal y como nos la describe Jacques Rancière en ese libro que consulto una y otra vez, y que es una suerte de relación entre el cineasta y sus materiales, entre el cineasta y su modelo, entre el cineasta y sus valores (la representación de lo masculino-femenino, por ejemplo)[6].

Contra la mistificación

Y en los años cincuenta-sesenta, los renovadores. Una generación de la dictadura que tendrá que elaborar mecanismos de intervención *vis a vis* de la censura y de la nada, con muchos de sus miembros cerca del PCE, con otros que son cinéfilos militantes y estudiantes de cine en la Escuela de Ingenieros Industriales, todos ellos reclamando una escuela autónoma que se pondrá a andar al comienzo de esa misma década. Comprometidos con el deseo de cambiar la industria del cinematógrafo desde dentro, hacen un camino de ida y vuelta hacia el sistema (hacia el llamado *régimen*); mantienen contactos explícitos con el Neorrealismo; contemplan los primeros filmes de la Nouvelle Vague; son propagandistas del cine soviético; y no pierden su conexión con lo real, con una situación de represión y de control sin interrupción.

Desde 1955, año en el que *Muerte de un ciclista*, de Juan Antonio Bardem, gana el *Premio de la Crítica* en Cannes; año de la prohibición del *magazin Objetivo* por la publicación de las conclusiones de Salamanca, y hasta la conquista de una Escuela de Cine –cerrada definitivamente no mucho después–, podemos seguir el recorrido de una generación tan seductora como pragmática que no duda, a partir de la suspensión de la sociedad productora UNINCI, por ejemplo –*Viridiana*, de Buñuel–, cambiar para ECO film una casa con dos caras, lejos-cerca del régimen, o que no oculta su decisión de independencia y de negación del modelo *NO-DO*, el *Noticiario-Documental* franquista.

[6] Jacques RANCIÈRE (2001): *La fable cinématographique*. Éditions du Senil, París. Edición en castellano (2005): *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós, Barcelona. **Nota eds.**

Film Ideal, publicación oficialista en sus orígenes, al hacer balance de los estados generales del cine documental[7], apuesta por *Cuenca*, de Carlos Saura, como uno de los ejemplos de la ruptura operada con los documentales precedentes que la revista califica de *«predeterminados y mistificadores»* o escoge como filmes representativos de la nueva andanza *A través de San Sebastián*, de Antonio Eceiza y Elías Querejeta, o *El día de los muertos*, de Joaquín Jordà.

Todavía todos y cada uno de ellos, en la ficción, en el cine de lo real, en la producción, están en la vanguardia de emprendimientos contemporáneos –*La espalda del mundo*, de Corcuera, producido por Querejeta; *Flamenco*, de Carlos Saura; *De Nens*, de Jordà–, mientras vimos cómo se iba desvaneciendo una generación también de interés, la que emerge en los años que siguen a la muerte del dictador Franco y se mete en lo jamás tratado. La deconstrucción de la familia: *Chávarri* y *El Desencanto*; la salida a superficie de la *España negra* con Jacinto Esteva y *Lejos de los árboles*; la recuperación de los brutos clandestinos que hará Pedro Portabella con *Informe General*, y hasta la articulación de una cooperativa de distribución paralela para el film militante o inadaptado: *Central del Curt*.

Años, los setenta, en los que llega a las salas algún film de los bloqueados tal *Canciones para después de una guerra*, de Martín Patino, 1971-1976, ese imprescindible para el documental en España que siempre realizó filmes que tienen que ver consigo mismo y que más que nadie consigue hacer una obra que se le parece. Por esto, esta disposición nunca entrará en contradicción con una fuerte inquietud sobre el espectador como persona con interrogantes y con condicionantes. ¿La constatación? *Casas Viejas*, uno de los hechos represivos más dramáticos de la Segunda República: veintiún muertos, seis de ellos calcinados, dos niños ametrallados en el instante en que salían de casa...; una historia de hambre, latifundio, revuelta, muerte. Un corresponsal inglés, Joseph Cameron, le explica al espectador las tomas que consiguió hacer mientras Muñoz Suay –firmante de Salamanca y crítico de

[7] *Film Ideal. Revista De Cine*, n.º 67, marzo de 1961.

prestigio– nos cuenta cómo llega a tener en sus manos la película rusa que trata de lo acontecido en Casas Viejas y que Patino reutiliza en su film[8]. La paradoja es que, a partir de la verdad histórica y documentada del hecho que se nos relata, todo lo que se nos presenta como imagen recuperada no lo es:

> *«Lo que pasó en Casas Viejas»* –nos dice Martín Patino– *«se podría convertir en un film de buenos y malos, los campesinos se rebelan y el ejército los aniquila. Demasiado tópico. Así, tuve que encontrar una forma nueva para expresarme, un modo de mostrar a partir de diferentes perspectivas aquello que pasó: hay fotos de este caso, testimonios que nos hablan de lo acontecido, el film furtivo que rodó un cineasta británico que andaba por allí, un film oficial rodado para el cinematógrafo, la interpretación de los historiadores... Con todo eso se configuran las claves, las referencias que yo le ofrezco al espectador para que entre en el juego. Un juego al que yo puedo llegar en el montaje. No se trata, simplemente, de juntar planos sino de sugerir, de ofrecer caminos al espectador y de dejarle imaginar cosas»*.

A favor de la memoria

Y en los años noventa el documental recupera la memoria y regresará a las salas de cine de mano de la memoria, de temas escondidos o, mejor, que habían sido víctimas de órdenes de silencio. *Asaltar los cielos*, de Javier Rioyo y López-Linares; después, *Los niños de Rusia*, de Jaime Camino, o en 2004 mi primer film, *Santa Liberdade*, ilustran estas posiciones.

Asaltar los cielos trata del asesinato de León Trotsky en México a manos de Ramón Mercader. Como en otros de sus documentales, *A propósito de Buñuel* o *Extranjeros de sí mismos*, el nudo organizador es un personaje o

[8] Sobre la figura y escritos de R. Muñoz Suay se pueden consultar varios títulos: Ricardo MUÑOZ SUAY (1998): *Columnas de cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Fotogramas & Vídeo, Valencia; y Esteve RIMBAU (2007): *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Tusquets, Barcelona. **Nota eds.**

un acontecimiento contradictorio que no podemos esquivar porque forma parte de los caminos que recorremos, bien por voluntad, bien por azar. Y como en cada trabajo, los archivos se transforman en un organismo vivo. López-Linares y Rioyo no sólo pretenden recuperar la historia sino la consciencia del público sobre determinados hechos que son resultado de la intervención del sujeto en los universos que trazaron el siglo XX: el cine de Buñuel, la guerra civil española, la solidaridad, la quiebra del movimiento comunista internacional. En calidad de productos pensados para audiencias amplias, acogen una estructura narrativa que gira sobre ciertos motivos o peripecias internas a los personajes y, en general, sobre el paso del tiempo.

Javier Rioyo suele utilizar una frase a propósito del documental: *«Entre la mentira y la no verdad, intentando alejar manipulación y cine de lo real»*. Y junto a otros cineastas documentales de los años noventa, su actitud será determinante para la discusión sobre ese maldito mal de amores entre cine de la realidad y lo que podíamos nominar como *nueva política de autores y espectadores*. El mercado como ineludible les hace tomar cierta distancia sobre las prácticas de los años setenta y de esa generación que llegó a crear su propia red de difusión y con ella modificar de forma sustantiva la cultura social en cuanto al cine: salas de arte y ensayo, cineclubes, festivales independientes... Todo parece caminar ahora hacia la subvención.

Y entonces Jean-Louis Comolli llegó, y con él otra variante que nos lleva directamente al cine ciudadano y a preguntarnos y cuestionarnos cómo filmar los personajes que habitan en los movimientos sociales[9]:

> *«Los personajes, los roles "reales" o "ficticios", no 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*

[9] J.-L. Comolli ha reflexionado acerca del cine y el documental en varias obras. Por ejemplo: Jean-Louis COMOLLI (2002): *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Simurg, Buenos Aires. Compilación de Jorge La Ferla e introducción de Eduardo A. Russo; y (2004): *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévisión, fiction, documentaire*. Verdier, Lagrasse. **Nota eds.**

por un ser real llega al mundo de ese ser real, cuenta su historia, su vida, sus conflictos, sus fallos, o su medio, su particular actividad –en resumen, su experiencia–, dimensiones todas ellas que se articulan mejor o peor pero siempre con fuerza con su cuerpo, sus palabras, su densidad, sus esperanzas. Es este conjunto lo que filmamos al filmarlo».

Un modelo que el cineasta francés trasladó para sus clases en la Pompeu Fabra y que Guerín seguirá para *En construcción*, mientras se interroga el modo de filmar a las personas. ¿Cómo tendremos que llevarnos con las personas que filmamos? La idea que comporta esta especie de aproximación es la consideración de los personajes como aquellos que van a configurar el film y que José Luis Guerín expresa así: *«Nos dimos cuenta de que los cambios en el paisaje urbano implicaban también cambios en el paisaje humano y es ese momento donde podemos venir a reconocer ciertos ecos del mundo»*[10].

Expansivo e inclusivo

En definitiva, el documental vuelve al cine para poder volver a su propia tradición, sus referentes, y el cine vuelve a poder explicarse desde el documental: tanto el cine de historias en las que no pase casi nada que había anticipado el cine moderno, por ejemplo el Epstein del ciclo bretón, y hasta volverse un espacio de referencia contemporánea, *El sol del membrillo*, de Erice, o *Ten*, de Abbas Kiarostami, por referirnos al proyecto de correspondencia entre ambos recién articulado por el CCCB[11]. Y para hacer crecer la apuesta, al advertir que son posibles las vanguardias, Dominique Baqué va a mantener que es el documental el tipo de producción cultural que está en condiciones de coger el *testigo* que dejó el arte político[12].

[10] En torno a José Luis Guerín y su obra, se puede consultar el apartado *Cine y espacios de vida* publicado en esta revista. Cfr. José Ignacio ARANES y Alejandro QUINTANA (2005: 167-187): «Cine y espacios de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerín»; Joan J. PUJADAS (2005: 189-1994): «Realismo y naturalismo en la representación del Raval: a propósito de *En construcción* de Guerín»; y José M. LÓPEZ FERNÁNDEZ (2005: 195-200): «Apuntes sobre un espacio: el cine de José Luis Guerín», *El Valor de la Palabra. Hitzaren balioa*, n.º 5. **Nota eds.**

Expansivo, en el nivel de la práctica, capaz de ser realizado fuera del gremio de cineastas; e inclusivo, a nivel de identidades y de lucha contra las desigualdades, este cine, que prefiere *«la casualidad de la vida y del sueño a la predeterminación de la ficción»*, trae junto a él ecos de cierto cine en el que, como en los enamoramientos, localizamos nuestra capacidad de desasosiego elemental. Un desasosiego del que, sobremanera, aguantan los filmes clandestinos. *El campo para el hombre*, de Helena Lumbreras y Mariano Lisa, un *alegato por la tierra*, de 1973, una pequeña y valiosa pieza que me puso entre los dedos el azar en la Mostra Internacional de Cinema de Dones y que recuperó la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

La cámara que ve

Un film de agitación (para ver y discutir), un film anti-capitalista, un film republicano, un film *verité* con la cámara en espera del gesto, de la palabra, de todo lo que expresa el cuerpo y los pensamientos de personajes que nunca habían accedido a representarse. Un film sobre la reforma agraria.

Un film desde el dos (el minifundio y el latifundio), en el que más allá de lo que miramos va a tener importancia singular el fuera de campo, lo que no puede entrar en la pantalla ni ser filmado desde unos personajes que no serán espectadores de sí mismos como materia de película, pero que participan en la construcción de un film comunal, de uno de esos filmes que hacen que exista el espacio público.

En lo que se refiere a Galicia, el motivo del film, la injusticia de las leyes sobre los caseros y la injusticia impositiva de la cuota empresarial, se incluye en la perspectiva de un film de género singularizando la capacidad descriptiva de la mujer rural con su repertorio de quehaceres, con su crítica mordaz, con la minuciosidad con la que consigue caricaturizar a los gober-

[11] Centre de Culture Contemporània de Barcelona (CCCB). **Nota eds.**

[12] Dominique BAQUÉ (2004): *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporaine au documentaire*. Éditions Flammarion, París. **Nota eds.**

nantes. Un film anti-burocrático, un film anti-poder, en el que Galicia es también su iconografía: de Castelao a Beiras.

Un film en el que la autoría pasa por la independencia total, por la unión del dispositivo con lo real y con nosotros, espectadoras y espectadores, que no podemos evitar pasar a formar parte de ese real: he ahí lo que está por debajo del documental, la empatía.

Film ejemplar como índex de su propia materia, como icono de una época, como símbolo de la lucha por la libertad. Film con el que no puedes ni cantar ni llorar. Film donde la inscripción-verdad existe porque los personajes, la autora y el autor, lo más subjetivo en lo más objetivo: en el fascismo y en la explotación, así lo decidieron y que hoy podemos unir a las películas *O Monte é noso* y *Autopista, unha navallada á nosa terra*, de Llorenç Soler, al cine de resistencia de Carlos Varela Veiga y a la obra *CCCV*, producida por un pequeño sello que el fundara, Nós, compilada y articulada como film por Ramiro Ledo Cordeiro en 2005 con motivo del veinticinco aniversario de su muerte, sobre quien el director interroga las razones del olvido por parte del pueblo gallego, paradójicamente huérfano de imagen colectiva en un cine propio hasta verse reflejado en el celuloide de Carlos.

La alteridad, el paso por la experiencia, ese morder la manzana sin necesitar la tentación de la serpiente; el cuerpo, la autorreferencia; los espacios invisibles –la familia por dentro–, los roles bien a la vista. El documental como inscripción del mundo. Y el viaje: lo próximo que acoge la distancia justa para retornar transformado en producto de la *industria de la conciencia* y como marca para el cine político en su expresión más persistente como film-documento: *Camino de Guantánamo*, de Michael Winterbottom. El cine político de los sesenta, de los setenta en su función de animador.

Así, todas nosotras, las personas más o menos espectadoras, le dimos la bienvenida a una variante documental que representa lo mejor del periodismo de investigación: a la película *La pesadilla de Darwin*, de Hubert Sauper, y a otra obra que recupera las reglas del cine directo, la función de testimonio ocular en un lugar del mundo que es la franja de Gaza: la multipremiada *Checkpoint*.

Pero el cine documental no finaliza en la pantalla y por eso me gustaría hacer una pequeña reflexión y jugar a las anticipaciones en las causas que de nuevo nos acercan a una variante del denominado *cine de lo real*, el documental político autoral, un tipo de producto que labra su público, un tipo de obra que se agarra –si fuese necesario por costes o por accesibilidad a determinadas situaciones– a la labilidad tecnológica, a la imagen digital, al *Beta Di*, al *Mini dv*, un producto que no olvida que la creación informativo-cultural con foto, y con foto en movimiento, es también una elección moral –una actitud– respecto del mercado, de los circuitos de exhibición, del espectador, y que hizo algunos descubrimientos en las producciones de bajo presupuesto, en ese ámbito donde aún son practicables la independencia, la errancia experimental y la conjunción del trabajo de ideación con su aplicación.

La idea primero. La posición del cuerpo antes que la posición de la cámara. El realismo como modelo y como efecto. Las reglas como relación para lo que habitualmente llamamos *pacto entre tema-autoría-persona* que mira, tal que aquel tiempo singular que produjo el encuentro entre, por un lado, el neorrealismo y el ensayo fotográfico con el *momento decisivo*, con el cine directo: recuerden, de los cincuenta a los sesenta. Las variaciones que las obras activan son inmensas, como es inabarcable la mirada. Pero, si por razones operativas tendiésemos a localizar ciertas constantes en esta generación que repensó la foto y el cine documental, nos encontraremos con que a menudo *hacen* la cámara; por lo general tratan temas de los que participan a nivel biográfico o de pensamiento, temas contemporáneos que atraviesan su experiencia; actúan como un material más entre el papel de otros personajes o de otros materiales. Y son conscientes, así mismo, de su implicación autoral en tres *frames*: el profesional, el cultural y también el industrial. Su punto cero se organiza, a veces, a partir de un proyecto, en la mayor parte de los casos *para ver* como búsqueda. Por eso acostumbran a viajar.

También en esta doble década que marca el inicio de otro tipo de cine, los años cincuenta-sesenta, se incorpora a la cultura el concepto de *identidad en plural*. *Identidad* como proceso y como diferencia, como activo en la contestación en cuanto al canon político de la representación: los

Cultural Studies y uno de los movimientos nacionales de mayor interés, el *Free Cinema*, es decir, el documental como parte de las relaciones de poder.

Hacia la alteridad plural

Porque su diferencia está en la huella de lo real, en el valor de índex desde un referente mediado por la cámara, o en nosotros y nosotras mismas como referente (para la obra); porque nos conduce hacia esa *otredad* sobre la que recortamos el mundo a través de códigos visibles o invisibles que van del efecto-mímesis a la exhibición de la apariencia a través de la técnica; porque, como cualquier otro film, tampoco el documental podrá evitar el punto de vista, la expresión, moverse con reglas más o menos estables y ser portador de cierta intención estética; y porque, sobremanera, mantiene relaciones constitutivas con su época y hace que lo recontextualicemos en cada época, y el interés de las diferentes variantes 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 debe solamente a la decisión de quien lo realiza, sino a las condiciones en las que se produce y a la forma de pensarlo como producto que va hacia un espectador plural, es decir, con diversos modos de mirar.

Y si con el fin de la guerra europea el documental dio un paso avante y abrió un tiempo de felicidad, de diálogo, de transformación y de transgresión, en paralelo se construyó la posibilidad de un pequeño intermedio que en alguna parte se llamó *Tercer Cine*, *Movimiento de No Alineados –Lejos de Vietnam / Far from Vietnam / Loin de Vietnam–* donde reaparecen Ivens, Klein, Marker, Vardá, Resnais o el mismísimo Godard.

Por eso, y como resultado de la grieta del siglo, el tiempo que estrenamos como sobrevivientes volvió sus ojos hacia los restos, buscó en 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, en obra para comunicar ese real de lo que apenas nos resta realidad que agarrar: *Nuit et Brouillard*, el primer viaje al holocausto, al exterminio en masa (Resnais, 1956). Dirigimos el punto de mira hacia nosotros mismos. Nos miramos como

las primeras personas con responsabilidad en la gran debacle del siglo. El cine, que 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, intenta conseguir su articulación como hecho cultural, por una parte, y definir su opción por determinados objetos –lo cotidiano, el discurso 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 más ni menos. *Porque la mentira puede ser más real que la verdad*, asegura Jean Rouch, para que, de una vez, entremos en lo paradójico[13].

A nivel teórico, el cine incorpora ciertas cosas que ya no están hechas con el *tejido de los sueños*, comentará Barthes[14], y es motivo de discusión tanto por parte de los *idealistas convencidos* como de los *materialistas declarados*; *realistas vs. formalistas*, la transparencia en la representación frente a la forma como significado irrumpe en territorios donde los modelos pasan a operar como elementos interculturales a transformarse en algo diferente de lo *original*, a intervenir como postulados para una cinematografía nacional. Lo vamos a localizar en las teorías sobre el Tercer Cine, en situaciones que preparan el tránsito, en el modo de nombrar *la cosa* como *Cine Liberación*, como *Cinema Novo*, como *Cinema Underground*.

La época insiste en que estamos en el momento del rodaje y en su manifestación seminal en lo que se va a llamar *cine directo*, en lo que se va a presentar como *cinéma verité*, en lo que por sus características a veces adopta el apelativo de *cine de observación*, más una nueva conceptualización alrededor de la realidad como registrable o no, como accesible precisamente por su capacidad de comportarse como un hecho registrable o no. 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.

---

[13] Sobre este particular, véase la obra de Jean ROUCH (2003): *Ciné-ethnography*. University of Minnesota Press, Minneapolis. Edición de Steven Feld. **Nota eds.**

[14] Al respecto, cabe señalar que la relación del semiólogo francés con el cine ha sido abordada por: José M.ª POZUELO YVANCOS (1997): *Barthes y el cine*. Episteme, Valencia.

Es el momento de la visibilidad de la diferencia como posibilidad de relación con la *otredad*: el movimiento feminista, por ejemplo.

Mujeres de película, hicimos nuestra entrada en esta arena inestable de mano de la política, de la decisión de intervenir en la construcción de un modo de mirarnos a nosotras, y de variar el modo en que éramos observadas. Y si inmensa es la huella femenina en el cine, desde el primero y corrosivo desnudo en *À propos de Nice*, de Jean Vigo, y hasta llegar a lo no representable, los fragmentos de mujeres en Ciudad Juárez, por ejemplo, en esta huella está el alfa y omega del cuerpo, del cuerpo liberado en la Europa que se preparaba gozosa para el Frente Popular contra el cuerpo víctima del feminicidio que campea como nueva expresión del fascismo en el mundo.

Lo real como materia primigenia para cada uno de aquellos manifiestos de grupo que ya en los cincuenta, en los sesenta y hasta en los setenta recorrieron Europa (y América) y que nos trajeron noticia, con Santiago Álvarez, *Hanoi, martes, 13*, con Émile de Antonio *In the year of the pig*, o con la tribu plural que unió sus piezas en la obra *Loin du Vietnam*, de que las cosas podían cambiar, fue derrotado una vez más y por eso, una vez más, el documental pasará a ser *cinema* de la pérdida, *cinema* de la desaparición, *cinema* clandestino, pero también un *cinema* labrado de nuevo como fábula, en el que entran todas las variaciones: cine de andar por casa como una nueva versión del cine familiar; *cinema* de subvención oficial-nuevo cine de autor, tal si regresáramos a los años dorados del documental griersoniano y didáctico; cine comunal –*cinema* del tercer sector–; cine que entrañas, cine que extrañas, cine del que comienzas a extrañar lo real, cine a la espera de que casi nada acontezca.

Porque también existe una cierta tendencia contemporánea en el documental que glorifica la actitud notarial y omnisciente del autor, que considera esta notación un privilegio de la gracia, tal si las o los cineastas emularan a aquellos monjes observantes situados en los confines de lo conocido para, precisamente, intentar descubrir lo que no se manifiesta, lo que está más allá de lo que ven tus ojos y que fueron los que le advierten a la corte portuguesa sobre la necesidad de navegar. Pero, al contrario de los observan-

tes, presiento que emerge una actitud contemplativa que no quiere ir más allá ni trata de prender sus alas sobre ese real que entreteje un espacio habitado por ambas, la persona que pasa por la experiencia de filmar, y la expresión latente que lo real alarga hasta nosotros para decirnos que miremos un poco más allá. ■