

Ética y estética: sobre la particularidad del film-documental.

Ethics and aesthetics: on the particularity
of documentary film

Xavier Ortiz de Urbina Arandigoien¹

Universidad del País Vasco, España

Recibido 27 marzo 2024 • Aceptado 7 agosto 2024

Resumen

El objetivo de este artículo es, en primer lugar, ofrecer algunas claves sobre la hermenéutica de la imagen-documental en sus diferentes manifestaciones, para después pasar a defender una imagen-documental contemporánea, estéticamente autónoma y que nutre un fenómeno que durante las últimas tres décadas se viene denominando “cine de no-ficción”, “documental creativo” o “cine de lo real”, entre otras denominaciones. Todo ello nos servirá para trazar un recorrido por la implicación de la cuestión ética en este y otros paradigmas fenomenológicos de la imagen-documental.

Palabras clave: documental; estética; ética; cine-documental.

Abstract

The aim of this article is, first of all, to offer some keys to the hermeneutics of the documentary image in its various manifestations, and then to defend a contemporary documentary image that is aesthetically autonomous and contributes to a phenomenon that in the last three decades has been called “non-fiction cinema”, “creative documentary” or “cinema of the real”. All this will help us to trace a journey through the implication of the ethical question in this and other phenomenological paradigms of the documentary image.

Key words: documentary; aesthetics; ethics; documentary-film.

1. xabierortizdeurbina@gmail.com

1 • Introducción

Toda investigación en torno a la articulación entre la ética y la estética deriva inevitablemente en una reflexión sobre lo que debe quedar dentro y fuera de lo que denominamos experiencia estética. Revisando la genealogía de dicha articulación, se comprueba cómo a lo largo de la historia del pensamiento se producen encuentros y desencuentros que conviene tomar en consideración. Pero si algo se puede extraer de dicha revisión, es que la reflexión sobre cómo se relaciona lo ético con lo estético —y viceversa— es un *continuum* que ha llegado hasta el día de hoy, por lo que debemos seguir ocupándonos de ello. Si cabe achacar algo a los grandes pensadores que han abordado esta cuestión, desde “lo Bello es el camino hacia el Bien” griego al famoso “ética y estética son la misma cosa” de Wittgenstein, es de haber pecado de una cierta épica generalista, la cual no contribuye demasiado a una reflexión actualizada y rica en detalles. Es por ello que cabe bajar la reflexión a los terrenos de juego donde se libran las contiendas que definen nuestro tiempo.

El terreno de juego escogido para este artículo es el de la imagen-documental en general y el del cine-documental en particular, un fenómeno en auge y en expansión desde su resurgimiento en la década de los años noventa y cuya presencia en las secciones competitivas de los principales festivales cinematográficos está ya normalizada, siendo a día de hoy, según Josep M. Català —uno de sus mayores estudiosos—, el principal paradigma de vanguardia artística¹. Al referirnos a su auge hablamos de un crecimiento vertical en el número de producciones gracias en gran parte a la aparición de cámaras digitales y sistemas de edición digital que abaratan drásticamente los costes de producción de las películas. Asimismo, al hablar de su expansión, nos referimos a un crecimiento horizontal de las formas de documental, donde damos con fenómenos como el documental en primera persona, el cine de metraje encontrado o el documental de animación. Estas nuevas formas de cine documental requieren de una(s) nueva(s) fenomenología(s), ya que

¹ Para profundizar más sobre esta afirmación y sobre las nuevas corrientes de cine documental ver Català Domènech, Josep M. *Posdocumental. La condición imaginaria del cine-documental*. Madrid: Sangrila, 2021.

“cada uno de estos conlleva en su estructura su propia forma de espectador, transformado con respecto a los anteriores” (Català 79).

La estrecha relación ontológica que las prácticas documentales han establecido y establecen con la realidad convierte a todas ellas en objetos especialmente sensibles a cuestiones —y cuestionamientos— de tipo ético de las que nos ocuparemos a continuación. Solo a partir de la discusión sobre casos paradigmáticos y relevantes del campo del documental podremos llegar, en todo caso, a conclusiones más generalistas acerca de cómo se pueden articular la ética y la estética en esta vertiente del audiovisual.

2 • Sobre la literalidad en la recepción de la imagen-documental

Debemos arrancar la discusión por el principio, es decir, reconociendo que el enunciado-documental invita históricamente a una mirada especialmente diáfana a la manera en la que se abordan los temas y los personajes implicados en ellos: “el documental no lo es porque su contenido (argumento o asunto) sea un reflejo de hechos acontecidos en la realidad, sino porque el texto se remite a ellos como si realmente hubieran ocurrido o estuvieran acaeciendo” (Zumalde, Zunzunegui 2014 90). Hablamos, pues, de una notable inferioridad poética respecto a otras formas de cine. Así lo explicaba Bill Nichols a principios de los años noventa —aunque la cita pertenece a su edición en español de 1997—:

La relación del espectador con respecto a la imagen, por tanto, está invadida por una conciencia de la política y la ética de la mirada (...) El estilo implica directamente al documentalista como sujeto humano; lo que vemos, a diferencia de lo que vemos en una ficción, no ofrece el espacio conjetural de una metáfora. (Nichols 116)

Ese espacio conjetural de la metáfora atribuido al cine de ficción es suplido en el documental, según Nichols, por una cierta “epistefilia”, esto es, el placer por el conocimiento, “que indica una forma de compromiso social” (Nichols 232). Cabe tener en cuenta esta concepción clásica del documental en la medida en que los canales de televisión temáticos —de naturaleza,

historia, viajes— la mantienen con total vigencia a través de unas producciones que, a pesar de haber sido desterradas de los circuitos cinematográficos desde hace décadas, suponen una parte gruesa de la producción considerada “documental”. Esta concepción clásica del documental ha construido en su haber una mirada traslúcida sobre los hechos que se muestran en la pantalla, donde la atención se centra fundamentalmente en aprehender la información que el narrador o los personajes proporcionan. Esta forma de mirar implica asimismo un elevado grado de “eticismo” que es compartido con la fotografía documental. Basta recordar la famosa fotografía del niño sudanés desnutrido acechado por el buitre cuyo fotógrafo —Kevin Carter— fue duramente criticado por priorizar la captura de dicha instantánea sobre el bienestar del pequeño. Tal y como señala Català, “el cine documental ha ido formando, a lo largo de su desarrollo, una determinada ética del documental, cada vez más estricta, en paralelo con la del fotoperiodismo” (53).

Esta mirada sobre “lo documental” tiende a considerar buenos los trabajos en función de la nobleza de los temas que se abordan y la valía de la información proporcionada, siendo igualmente determinante que los intereses de los personajes filmados queden garantizados en la obtención de las imágenes. El espectador de documental de corte clásico es, por tanto, un espectador que no espera grandes cotas de “artisticidad” por parte de dichas producciones, en gran medida porque dichas producciones tampoco muestran indicios de que puedan ser vividas artísticamente. Dicho a la manera del esteta Christoph Menke, se trata de objetos que no ejercen lo que este autor llama “coerción estética”: “un objeto estéticamente bueno es el experimentado como capaz de tal coerción estética, y un objeto es estéticamente malo cuando no puede ser experimentado como portador de tal coerción” (Menke 158).

Por su parte, Christian Metz, uno de los teóricos de la imagen y semiólogos más destacados del pasado siglo, se refiere a “la realidad del material empleado en cada arte a efectos de representación” (Metz 40) para proponer que, al contrario que en el teatro, es en el film de ficción donde el espectador resulta más fácilmente introducido en el universo diegético propuesto gracias a que “el filme encuentra un precioso equilibrio: aporta suficientes elementos de realidad —respeto textual de los contornos gráficos y, sobre todo, presencia real del movimiento— para servirnos una información rica y

variada acerca del universo de la diégesis” (Metz 40). A esto cabe añadir que la utilización de actores, generalmente remunerados y presentes en la película de forma voluntaria, contribuye con ese “perfecto equilibrio” que hace que el espectador olvide fácilmente esa “realidad del material empleado a efectos de representación”. A ambos extremos del eje encontramos, siguiendo al autor, al teatro como forma demasiado real como para una experiencia inmersiva y, al otro lado, a la pintura como forma demasiado pobre en índices de realidad. Dentro de este eje a propósito de la inmersión diegética, el film-documental se encontraría, originalmente, a medio camino entre el film de ficción y el teatro, de manera que un menor nivel de inmersión hace que las cuestiones de tipo ético adquieran un mayor nivel de sensibilidad en comparación al film de ficción.

El ejemplo clásico para abordar la tensión entre ética y estética —no solo en el documental, sino en general— es la archiconocida *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935). Muchos autores han dedicado numerosas páginas a reflexionar sobre cómo hacer compatible el logro técnico de dicho artefacto audiovisual con el contenido mostrado. Mary Devereaux, en un texto llamado “Belleza y maldad: el caso de *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl”, lo ve de la siguiente manera:

Como documental, *El triunfo de la voluntad* se adecua de manera inmediata a esos sucesos. Vemos los discursos de Hitler, las ceremonias de banderas, las asambleas iluminadas artificialmente como si estuvieran sucediendo ahora. Y nuestro conocimiento de que lo que estamos viendo pertenece a una cadena causal de acontecimientos que llevaron a la Segunda Guerra Mundial y al Holocausto hace de esta inmediatez algo desagradable. Es como si estuviéramos viendo crecer los brotes de esos horrores. (Devereaux 369)

A ojos de esta autora el dispositivo formal que Riefenstahl construyó para el rodaje del congreso del partido nazi en Nuremberg en el año 1934 —con un despliegue técnico y un cuidado de la forma cinematográfica sin precedentes en el cine de propaganda— no supone motivo suficiente como para apreciar con distancia estética su contenido:

A pesar de todos sus logros, *El triunfo de la voluntad* contiene algo así como una mancha que la invalida, algo que la hace imperfecta (...) Estas manchas son relevantes para la evaluación de *El triunfo de la voluntad* como arte porque, como nuestro examen lo hace claro, la visión del Nacionalsocialismo en la película es parte esencial de la obra como tal. Si esta visión está manchada, también lo está la obra de arte. (Devereaux 390)

Desde este punto de vista la recepción de la imagen-documental en *El triunfo de la voluntad* tiene un problema fundamental: la relevancia histórica de su contenido rebasa y deja sin efecto una propuesta formal construida, entre otros objetivos, para ser disfrutada estéticamente. Digamos que, en este caso, la propuesta formal resulta engullida por un contenido inefable. Devereaux menciona asimismo la idea de “visión” en referencia al posicionamiento ideológico que la obra permite intuir.

Los cuestionamientos de tipo ético se producen en el desbordamiento del contenido sobre la forma. Es decir, es el contenido quien debe someterse a la forma y no rebasar los límites que ésta le impone. Sin embargo, la cuestión a destacar en este sentido es la ausencia de reconocimiento de las formas en un paradigma receptivo de la imagen-documental que sigue perfectamente vigente a través de las mencionadas producciones televisivas y pseudocinematográficas. A raíz de esa vigencia, durante las últimas décadas ha surgido el fenómeno del falso documental o *mockumentary*, que consiste básicamente en imitar –más bien parodiar– la forma expositiva clásica del documental, pero mostrando un contenido falso. Como recuerda Català, “el hecho de que existan este tipo de modalidades indica hasta qué punto se pretende mantener en pie esa ética originaria del documental” (53).

3 • Toda práctica social (con)tiene su propio estadio moral

Escribía Pasolini que “el fútbol es la última representación sagrada de nuestro tiempo (...) Es el espectáculo que ha sustituido al teatro” (113). Asimismo concretaba, en un texto llamado “El fútbol “es” un lenguaje con sus poetas y sus prosistas”, que “la sintaxis se expresa en el “partido”, que es un auténtico discurso dramático” (138) en el que “el máximo goleador de un

campeonato es siempre el mejor poeta del año” (139). A raíz de estas sugerencias podemos preguntarnos si no será exactamente este hecho el que permite que al término de un partido de máxima relevancia —una final de la Copa del Mundo o un partido donde ambos equipos se juegan no descender de categoría— sea éticamente tolerable que mientras los jugadores de un equipo lloran desconsolados tendidos en el suelo, al otro lado del campo, a unos pocos metros de distancia, los jugadores del equipo ganador den brincos, se abracen y lloren de alegría.

Jean-Luc Godard, por su parte, dijo en alguna ocasión que “la definición de la condición humana se encuentra en la puesta en escena misma” (Jaar 207). En este sentido, queremos defender, a modo de segunda hipótesis, la idea de que cada práctica social construye en su haber su propio estadio moral. Así, centrándonos de nuevo en terreno del arte, no diremos que, como dicta el aforismo de Wittgenstein, ética y estética sean la misma cosa, sino que, tal y como aclara Amelia Valcarcel, “el arte supone una ética, es decir, que toda estética conlleva una ética aparejada. El arte es entonces el simulacro y la ética sigue siendo lo inefable” (12). Volviendo a Godard y dicho de manera más rotunda, “podría ser verdad que tenemos que escoger entre ética y estética, pero también es verdad que cualquiera de las dos que escojamos, encontraremos siempre la otra al término del recorrido” (Jaar 203).

Lo específico en el terreno del arte consiste en que lo ético debe estar sometido a lo estético y nunca rebasarlo, de manera que lo que podemos denominar “experiencia ética” forma parte de algo superior llamado “experiencia estética”. Siguiendo con el argumentario del apartado anterior, el problema de muchos documentales que se han ocupado y se ocupan de cuestiones de tipo social es que se han conformado con ofrecer una “experiencia ética” a propósito de una causa noble. Sin embargo, como recuerda Català, “es necesario un compromiso estético que solo alcanzará a ser político en tanto que se cumplan sus pretensiones: tampoco vale escudarse tras la política para eludir el compromiso estético” (86).

Al igual que cada película y en general cada práctica social construye en su haber su propio estadio moral, cada espectador hace suya la propuesta basándose en un régimen ético particular y cambiante. Es por ello que algunas prácticas sociales como la tauromaquia levantaban pasiones hace no mucho tiempo entre personalidades como Picasso, Chaplin, Orson Welles o

Hemingway, cuyo sentido estético se da por descontado. La fuerza dramática de este acontecimiento vespertino les resultaba de tal trascendencia que el sufrimiento del animal no constituía motivo suficiente de rebasamiento. Como decimos, el régimen ético-estético de las personas y las sociedades es cambiante y la tauromaquia es en la actualidad una práctica más minoritaria que hace medio siglo:

El intento de simular en el 2017 la relación entre animales y humanos de hace cientos de miles de años es tan anacrónico y carente de ética y moral como podría serlo el intento de simular las relaciones prehispánicas entre los pueblos americanos mediante la reinstauración de los sacrificios humanos. (Castro 205)

Lo mismo sucede en el ámbito del cine, donde, como señala Andrés Hispano, “si algo nos ha enseñado este siglo escaso de cultura cinematográfica es que el espectador se adapta constantemente a variaciones del código hegemónico, necesarias incluso para renovar la empatía” (Hispano 57). En este sentido, dada la relación ontológica de la imagen en movimiento con la realidad, hacemos nuestras las palabras del cineasta José Luís Guerin cuando señala que “cada película, documental o no, contiene un pacto secreto con la realidad; lo que sirve y es ético para una película puede no funcionar en otra” (Monterde 127), de manera que “en la propia escritura cinematográfica el espectador deduce dónde está ese pacto y por tanto puede decidir si ese pacto queda transgredido o no, si es justo con la escritura que está proponiendo” (Monterde 127). Sin embargo, como venimos apuntando, el problema de la imagen-documental y de su ética originaria reducida a ser mimesis más que *poiesis* ha sido –y aún sigue siendo en algunas de las formas que hemos apuntado– el no reconocimiento por ninguna de las partes de esa escritura cinematográfica a la que se refiere Guerin, de manera que no hay pacto secreto, ni juego ni estética posible. Las corrientes de cine-documental —véase también cine de no-ficción o documental creativo— contemporáneo en las que nos introduciremos a continuación son, de hecho, consecuencia de un deseo de alejamiento respecto a dicha ética originaria de la imagen-documental, consistente en ser la garante gráfica de la realidad.

4 • Apuntes metodológicos

Dada la vertiginosa evolución de los géneros documentales en los últimos treinta años aproximadamente, conviene hacer uso tanto de una bibliografía actualizada como de casos de estudio relativamente recientes y que resulten altamente representativos de las corrientes contemporáneas de cine-documental². Durante estas tres últimas décadas, Bill Nichols, el principal teórico del documental en el ámbito anglosajón, ha ido a rebufo del auge y expansión de las producciones documentales y, a través de distintas publicaciones, ha ido elaborando a la vez que ampliando su catálogo de lo que llama “los modos del documental”: expositivo, observacional, interactivo, reflexivo, performativo... Por su parte, el ya mencionado Josep M. Català, al que podemos considerar el homólogo de Nichols en el ámbito hispano, propone clasificar el nuevo paradigma del cine documental a través de lo que llama “giros”: subjetivo, emocional, reflexivo, imaginario y onírico. Esta última propuesta taxonómica, que cristaliza en su reciente publicación “Posdocumental: La condición imaginaria del cine documental”, resulta más transversal y menos estanca que la de Nichols, de forma que algunas películas de carácter híbrido pueden pertenecer simultáneamente a más de un “giro”.

De entre los “giros” propuestos por Català abordaremos algunas películas que representan de forma clara la contemporaneidad del cine documental a la que nos referimos. A propósito del “giro subjetivo” o del “giro emocional”, uno de los ejemplos más claros donde además la cuestión ética puede ser repensada en cada caso es la caudalosa corriente de documental en primera persona o documental autobiográfico. Asimismo, bajo el paraguas del “modo performativo” acuñado por Nichols tomaremos también en consideración películas en las que la puesta en escena alcanza una nueva relevancia respecto a otros paradigmas de la producción documental pasados y actuales. Nos referimos a películas como *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) o uno de los más recientes éxitos del cine-documental

² En este sentido, uno de los problemas habituales que se detectan en el campo teórico del documental es la utilización de casos de estudio irrelevantes para el gran público y sique además resultan absolutamente inaccesibles –dada su antigüedad o escasa distribución– incluso para público especializado.

español, ganador del premio Goya al mejor documental, entre otros muchos galardones, *El año del descubrimiento* (Luís López Carrasco, 2020).

A propósito de otros “giros” como el “imaginario” o el “onírico” abordaremos algunas propuestas que —de manera radical en algunos casos— hacen saltar por los aires la relación ontológica que históricamente ha mantenido la imagen-documental con el mundo histórico. Nos referimos, en primer lugar, a documentales de animación que, haciendo uso de técnicas como el *stop-motion* o la animación digital abordan temas tan delicados como los abusos de poder, la muerte o en última instancia el genocidio. Asimismo nos ocuparemos de otras producciones recientes como *My mexican bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019) o *La metamorfosis de los pájaros* (A Metamorfose dos Pássaros, Catarina Vasconcelos, 2020), en las que se combina material de archivo (gráfico, sonoro o escrito) como punto de partida para dar rienda suelta a lo imaginario. Resulta evidente que estas nuevas corrientes de producción documental requieren de un análisis fenomenológico que nos conduzca a un nuevo paradigma ético-estético de aquello para lo que Català ha acuñado el término de “posdocumental”.

5 • Propuesta crítica: una nueva ética-estética para el film-documental

En el momento de la escritura de este artículo se está produciendo una fuerte polémica a raíz de que en el contexto del Festival de Cine de San Sebastián se va a proyectar el documental *No me llame Ternera* (Jordi Évole, Màrius Sanchez, 2023), en el que el conocido periodista entrevista al exjefe de la organización armada ETA José Antonio Urrutikoetxea, más conocido como Josu Ternera. 514 personas —que por otra parte no han visto el documental— han suscrito una carta en la que piden a la dirección del festival que lo retire de la programación, argumentando que supone un blanqueamiento de la actividad perpetrada por ETA. Al margen de la polémica, el hecho relevante para la cuestión que nos ocupa es que se pida la retirada de la película sin ni siquiera haberla visto. Esto revela que las personas firmantes no esperan por parte del documental ninguna propuesta formal que de cabida a la aparición de esa persona en la película, es decir, dan por hecho que existe un rebasa-

miento del contenido sobre la forma o, directamente, descartan la existencia de propuesta formal alguna en *No me llame Ternera*.

5.1. La puesta en escena

Este hecho recuerda a la primeramente polémica y posteriormente multi-premiada película *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), en la que el director se da cita con algunos miembros del grupo paramilitar Pemuda Pancasita, quienes fueron verdugos del genocidio de comunistas llevado a cabo en Indonesia entre los años 1965 y 1966. Los personajes en cuestión fantasean con hacer una película de *gangsters* tratando de recrear algunas de las matanzas de las que fueron partícipes. Oppenheimer, lejos de tratar de ofrecer una mirada periodística de dicho pasaje de la historia, se deja llevar por el delirio de sus personajes estableciendo un dispositivo donde hay una doble puesta en escena: por un lado, la de los verdugos jugando a recrear con orgullo su pasado genocida —buscando para ello actores y adecuando el escenario y la caracterización (Fig. 1)— y por otro lado, la del director, que, desde una distancia prudencial e irónica se beneficia de todo ello para componer su propio film. Esta doble puesta en escena se hace evidente en algunas secuencias en las que los protagonistas visualizan en un televisor el material que el realizador ha grabado con ellos, de forma que al tiempo que los personajes visionan “su película” el director filma la suya.

La complejidad del dispositivo acaba por someter a los personajes a su juego formal, de manera que el espectador, en su mayoría —considerando el éxito y la buena crítica cosechada por el film—, acaba aceptando el juego. Utilizando la terminología de Menke, se produce esa “coerción estética”. Dicho de otra manera, la película consigue que pueda ser disfrutada estéticamente gracias al elemento de “opacidad” que genera la puesta en escena:

Cuando las acciones y los acontecimientos representados son estilizados, esa estilización, que equivale a un debilitamiento de la pregnancia de los estímulos representacionales (el “contenido”) en favor de los estímulos meta-representacionales (la “forma” y más en general las modalidades de la representación), debilita el componente de la activación de las emociones negativas. Por el contrario, cuando la representación

de objetos disfóricos no es filtrada o es poco filtrada (opacada) por la pregnancia del modo de representación, el componente de activación de las emociones negativas actúa sin freno y bien puede conducir al receptor a una reacción de evitación”. (Schaeffer 130)



Figura 1. *The act of killing* (fotograma de la película).

El factor de “opacidad” generado por una puesta en escena deliberada por parte del realizador es fundamental para entender el camino de emancipación estética emprendido por algunos documentalistas en las últimas décadas, así como el efecto de dicha “opacidad” en el juicio ético respecto a los acontecimientos mostrados, el cual es determinante, como se ha dicho, en el ulterior juicio estético: “el planteamiento ético supone, por lo tanto, la garantía de lo estético, si se entiende adecuadamente. Que la ética sea el fundamento de la estética, quiere decir que la función de la estética es dar forma a la ética (Català, Cerdán 12).

The act of killing arranca con una cita de Voltaire que además de dar pistas del contenido de la película encaja con la idea de distanciamiento estético que venimos desarrollando: “Está prohibido matar. Por lo tanto todos

los asesinos son castigados, salvo que maten en grandes cantidades y al ritmo de las trompetas”

A propósito del elemento de la puesta en escena o performatividad, otro ejemplo del que cabe hacer mención es el también multipremiado *El año del descubrimiento*. La película toma como pretexto la quema del parlamento autonómico de Murcia sucedida en 1992 a causa de unas protestas, la cual quedó totalmente eclipsada por dos acontecimientos que tuvieron lugar en España durante el mismo año: los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla. Con dicho trasfondo histórico el director ofrece más de tres horas de conversaciones cotidianas entre personas que se encuentran en la barra y en las mesas de un bar. Sin embargo, donde cabe detenerse es en la particular puesta en escena propuesta por López Carrasco: el escenario (el bar) donde suceden las conversaciones está ambientado de forma que simula que la acción está sucediendo en 1992, y, además, la imagen de la película tiene una calidad propia de las videocámaras de esa época. Este último elemento formal se deja observar también en el anterior largometraje del realizador, *El Futuro* (Luís López Carrasco, 2013), en la que se escenifica una fiesta en un apartamento en la que se simula que la acción sucede –a través del vestuario y caracterización de los personajes, el decorado, el *atrezzo* y la cámara utilizada para su filmación– durante los años ochenta. Se trata en ambos casos de una puesta en escena que pretende otorgar a la acción un carácter atemporal, hasta el punto que uno llega realmente a dudar, en ambas películas, cuándo han sido filmadas las imágenes. La introducción de dicho elemento en la puesta en escena conduce a un cierto extrañamiento, el cual denota un claro deseo de alejamiento respecto al carácter informativo históricamente atribuido a la imagen-documental, a la vez que un claro deseo de acercamiento al terreno del arte:

Se dirá que el artista no pretende instruir al espectador. Que se guarda mucho, actualmente, de utilizar la escena para imponer una lección o para transmitir un mensaje. Que solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción. (Rancière 20)

Continuando en el terreno de la puesta en escena, el deseo de alejarse de la categoría de “documento” por parte de algunos documentalistas contemporáneos resulta evidente también al destacar el elemento formal de “no

mostrar” las cosas. Una película relevante como es *Gunda* (Viktor Kossakovsky, 2020) observa de cerca la vida cotidiana de una cerda haciéndose cargo de sus recién nacidos lechones. Al término de hora y media de observación de *Gunda* y su familia –así como de imágenes hipnóticas de familias de vacas y gallinas– un camión llega a la granja para llevarse a los cerditos (se entiende que al matadero). Sin embargo, el camión se para entre los animales y la cámara de Kossakovsky, de forma que el espectador no puede ver cómo los pequeños cerdos son introducidos al camión. El realizador, lejos de tratar de corregir el plano para mostrar la acción, aguanta la imagen del camión, de forma que sólo a través del sonido se puede intuir que a *Gunda* le están arrebatando sus hijos. La cámara permanece “mostrando” y a la vez ocultando una acción que finaliza con el camión alejándose de la granja mientras es perseguido de forma desesperada por *Gunda*.

El gesto formal de “no mostrar” recuerda a la exposición *Signs of life, Rwanda, Rwanda, Untitled (Newsweek)* del ya citado artista visual Alfredo Jaar. La exposición, llevada a cabo dentro del *Proyecto Rwanda* (The Rwanda Project, 1994-2010), consiste precisamente en no mostrar las fotografías tomadas en dicho país, sino en introducir las en cajas y sugerir su contenido a través de textos. El propio Jaar explica su propuesta formal de la siguiente manera:

La puesta en escena es el contexto que me permite presentar mi información de forma seductora (...) Mi visión es que si la presentas de una forma menos seductora, la mayoría de las personas no se acercarán. Por eso he tenido que utilizar estrategias para seducir primero y poder comunicar después (...) La puesta en escena puede dignificar mis sujetos y contextualizar adecuadamente los temas que estoy enfocando.
(211)

Se trata, pues, del primer paso a través del cual “el documental pasará de la mimesis a la *poesis*. O, mejor dicho, tomará conciencia de que su actividad había sido siempre más poética que mimética y actuará en consecuencia” (Català 63). Este proceso emancipatorio –en el que la puesta en escena deja de estar reñida con la práctica documental– cuenta con referentes tan remotos como Robert J. Flaherty, considerado el primer documentalista de la historia y quien no dudaba en preparar las escenas antes de filmarlas:

“No tengamos miedo de las palabras: es puesto en escena de la manera más minuciosa” (Comolli 230)—, o referentes más recientes como Víctor Erice en *El sol del membrillo* (1992) o José Luís Guerín en su celebrada *En Construcción* (2001), en las cuales la puesta en escena es un elemento esencial. La diferencia es que lo que durante décadas han sido casos excepcionales en los que dichos cineastas se han adelantado de alguna manera a su tiempo, en el contexto actual existe ya una comunidad considerable de cineastas que trabajan convencidamente de esta manera.

Algunas películas que abordan la niñez y la adolescencia son en la actualidad lo más destacado en este sentido. Tanto *Adolescentes* (Sébastien Lifshitz, 2019) como *Una niña* (Petite fille, Sébastien Lifshitz, 2020) así como *Quién lo impide* (Jonás Trueba, 2021) cuentan con un despliegue considerable por parte del equipo de realización en momentos muy íntimos: en la consulta de la psiquiatra o en medio de una reunión de amigos adolescentes donde surgen confesiones de toda índole. Este encuentro entre el equipo y las personas filmadas solo se puede dar una vez conseguido un grado muy alto de confianza con ellas de manera que el film, con su correspondiente puesta en escena, surge de forma orgánica y voluntaria por ambas partes. Y esta es, además del efecto de opacidad que genera la propia puesta en escena, la ética que lleva aparejada esta forma de realización documental. Heredera de la forma de trabajar de pioneros del cine-documental como el ya citado Flaherty o Jean Rouch, pero con un mayor grado de perfeccionamiento gracias al avance de la técnica audiovisual. Se trata, pues, de volver al gran dispositivo, al uso del trípode, los *travellings*, el montaje dramático... para así establecer un marcado distanciamiento procedimental respecto a la figura de documentalista-reportero, que bajo el pretexto de “cine directo” corre, cámara al hombro, a la búsqueda de la verdad revelada en imágenes.

Volviendo al Festival de San Sebastián para cerrar este apartado, cabe recordar que el film *Quién lo impide* fue galardonado en la edición de 2021 con la Concha de Plata a la mejor interpretación de reparto para todo su elenco. Que una película presentada como documental se lleve dicho galardón resulta insólito a la vez que sintomático a propósito del cambio de paradigma en el seno del cine-documental. Candela Recio, en representación de todos los participantes de la película, pronunció en la gala de clausura el siguiente agradecimiento:

Queremos decir que nos agrada mucho que nos deis este premio porque no nos estáis premiando a nosotros interpretando unos personajes de ficción, sino a nosotros imaginándonos a nosotros mismos como personajes de ficción, diciendo nuestra verdad y hablando de cosas que son importantes que se escuchen. Y con este premio creemos que están siendo escuchadas³.

5.2. El documental en primera persona

Si bien el “giro subjetivo” es aplicable a todas las corrientes de cine-documental que pretenden abandonar los discursos de sobriedad y su ética originaria, no debemos pasar por alto la modalidad del documental en primera persona, también llamado autobiográfico o confesional, en la medida en que dicho dispositivo fílmico alumbró un paradigma ético particular, fundamentalmente basado en la ausencia del “otro” como personaje narrativo troncal o, lo que es lo mismo, como principal sujeto moral. La propensión histórica del documental de poner el foco sobre terceros convierte a la modalidad autobiográfica en uno de los principales vectores del “giro subjetivo” que ha dado el cine-documental en el contexto digital:

Las nuevas formas del documental propugnan, entre otras muchas cosas, la necesidad de una propuesta ética que supere el fetichismo de lo “real” reemplazando la fidelidad de lo que ocurre ante la cámara por la honestidad de lo que sucede tras la misma. (Català, Cerdán 25)

Durante los últimos años se ha producido una ingente cantidad de películas bajo las categorías de ensayo-fílmico, diario-fílmico correspondencias-fílmicas en las que lo íntimo, lo político, el archivo familiar y el archivo histórico confluyen en composiciones cinematográficas en las que el ingrediente de la voz en off es sin duda el más destacado. Dejando la ca-

³ Recuperado de <https://www.eitb.eus/es/cultura/cine/festival-san-sebastian/videos/detalle/8340531/video-el-elenco-de-pelicula-quien-lo-impide-se-hace-concha-de-plata-a-mejor-interpretacion-de-reparto/>

tegorización de dichas modalidades para otra ocasión, queremos poner el foco en cómo dicha voz en off, en no pocos films, trasciende la voluntad informativa para situarse en el terreno de lo poético y, en última instancia, lo onírico. Las imágenes no son impermeables al influjo del uso de la voz, de manera que la recepción de éstas resulta alterada a consecuencia del cariz de la narración sonora.

Siguiendo la estela de autores irrepetibles como Chris Marker o Chantal Akerman, quienes pudieron ensayar fílmicamente aun en un contexto analógico, en algunos films destacados como *918 Noches* (918 Gau, Arantza Santesteban, 2019) o *Regreso a Reims* (*Retour à Reims*, Jean-Gabriel Périot, 2021), el empleo de una voz en off tenue, sosegada y siempre reflexiva — o ensayística — produce en la recepción de las imágenes que la acompañan una elevación poética que sirve “para situar al espectador en un estado de ánimo que los desvincule de la relación que habitualmente tienen con las imágenes, especialmente las imágenes consideradas documentales” (Català 395).” Dicho de otra manera, “la estética onírica, en manos del posdocumentalista, es un instrumento de distanciaci3n” (Català 418).

Por lo dicho, la forma de contribuci3n del documental en primera persona a la construcci3n del nuevo paradigma ético-estético es también doble. Por un lado, se trata de un dispositivo donde en gran medida se evitan las fricciones de tipo ético que pueden surgir a la hora de filmar a terceras personas: posici3n de superioridad otorgada por la cámara, intromisi3n en la intimidad del sujeto, etc. En segundo lugar, la elevaci3n poética alcanzada mediante el tratamiento de las imágenes y la voz, hasta llegar al ámbito de lo onírico, contribuye a que se de en el espectador una elevaci3n poética de su mirada que, como señala Català, le aleje de la relaci3n habitual con las imágenes-documentales para, por qué no decirlo, acercarlo — que no igualarlo — a la relaci3n que mantiene con las imágenes de ficci3n.

5.3. ¿Documental de animaci3n?

El siguiente paso en esta escalada poética hacia el nuevo paradigma ético-estético del film-documental es asumir cómo películas de animaci3n como *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008), *Crulic, camino al más allá* (*Crulic - drumul spre dincolo*, Anca Damian, 2011) o *La imagen perdida*

(L'image manquante, Rithy Panh, 2013) pueden ser consideradas documentales. Una idea troncal que recorre este trabajo de investigación consiste, esencialmente, en entender que en el contexto de lo que venimos llamando cine-documental, documental creativo o cine de no-ficción contemporáneo, hemos pasado de la antigua “documentalidad” basada en la ontología fotográfica a una “documentalidad” basada en una ontología de carácter moral, donde las evidencias sobre si las imágenes en cuestión son de carácter ficticio o documental no se encuentran necesariamente en las propias imágenes: “no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta” (Català, Cerdán 17), o, dicho de otra manera:

La discusión se desplaza de ese hecho profilmico a la negociación con el espectador: cuando una película se presenta como documental, genera un contrato diferente con aquel, la confianza que le solicita es no solo mayor, sino principalmente de diferente naturaleza que si un film se presenta como una ficción. (Català, Cerdán 12)

Es necesario pasar por asumir estos planteamientos para poder abrirse a un paradigma en el que los documentales también pueden ser animados, de manera que los cineastas “disponen de herramientas visuales que les permiten introducir en sus representaciones no solo imágenes de la realidad, sino también las configuraciones del imaginario que rodea esa realidad” (Català 69). Al término del mencionado film-documental animado *Crulic, camino al más allá*, el cuál narra la huelga de hambre de Claudiu Crulic y su fatal desenlace, aparece el siguiente texto en pantalla:

El film está inspirado en la vida y muerte de Claudiu Crulic y basado en hechos reales. Sin embargo, algunos detalles, eventos, diálogos y personajes han sido inventados o adaptados en el proceso de dramatización del film.

Asimismo, otro destacado documental animado titulado *Flee* (Jonas Poher Rasmussen, 2021) arranca de la siguiente manera:

Esto es una historia real. Se han cambiado algunos nombres y lugares para proteger a los componentes del reparto.

Flee da a conocer la historia vital de Amin Nawabi, un refugiado afgano homosexual residente en Dinamarca que se ofrece a contar las peripecias que le han llevado hasta allí bajo la condición de que no se revele ni su nombre real, ni su rostro, ni su voz. Esto así, el director decide emplear diferentes técnicas de animación que no sólo salvaguardan la identidad real de Amin, sino que contribuyen a potenciar poéticamente la narración.

Este salto ontológico que supone el documental animado respecto a los parámetros clásicos del documental revela que tanto en *Flee* como en el resto de films citados, las distintas técnicas de animación se convierten en formas de cubrir la necesidad de introducir la capa estética que tradicionalmente le ha faltado al documental o, como se ha dicho previamente, en formas de cubrir la necesidad de introducir capas de opacidad que conduzcan al documental al terreno del arte. De igual manera, la capa de opacidad que supone introducir técnicas de animación en un film como *Flee* es un claro ejemplo de la implicación ética que pueden suponer dicho ejercicio cinematográfico. En resumen, es evidente que toda propuesta estética deriva de un ejercicio ético, pero no todo gesto ético se traduce necesariamente en ejercicio estético. Esto requiere que el gesto ético implique al propio medio (en este caso a la forma cinematográfica), y no tanto demostrar que uno es buena persona por filmar personas desfavorecidas o por ocultar su identidad para protegerlos.

5.4. El “giro” final: el “giro” imaginario

La introducción del elemento imaginario en la práctica documental, si bien no supone un salto en la materialidad fílmica —como sí lo hace el documental animado— nos conduce a hablar finalmente de un manifiesto salto paradigmático en el terreno documental. Dicho salto se materializa de forma clara en una película como *My Mexican Bretzel*, en la que la directora, partiendo de un material de archivo familiar, construye una historia completamente imaginada. El origen del film se haya en el momento en el que Giménez Lorang encuentra varios rollos de material —rodado durante los años 50 y 60 en Super 8 y color— en la casa de sus abuelos, en Suiza, una vez éstos fallecidos. Con el material sobre la mesa de montaje, la directora especula con distintas historias que podían ser encarnadas por esas imágenes además de la historia

real de sus abuelos, de la cual tampoco tenía demasiada información. De este ejercicio especulativo surgen los personajes de Vivian y León, un matrimonio burgués de cuya historia vamos conociendo a través del diario de la propia Vivian y de un narrador que, en forma de texto, relata las idas y venidas de una pareja que se divierte en el jardín de su casa, viaja, esquía, se reúne con amigos, navega en barco, acude a carreras de coches, etc.

Lo fundamental aquí es el hecho de que la directora decide utilizar abiertamente las imágenes de sus abuelos pero, sin embargo, en un ejercicio de pudor, decide obviar su historia real para pasar a imaginar la historia de Vivian y León. Es así como la conducta imaginativa cobra un valor ético que contribuye con una forma definitiva de opacidad o distanciamiento en lo que al documental se refiere:

El giro imaginario propone una forma documentalista que prescinde en gran medida de aquello que estaba (supuestamente) en la base de la concepción misma del documental, su intrínseca referencia fotográfica con la realidad. Es por ello que a estos posdocumentales los denomino imaginarios: porque no comunican con la realidad directamente, no tienen esa condición indexal que parecía garantizar la fotografía, sino que llegan a la realidad elípticamente a través de la imaginación. (Català 312)

A propósito de esta relación elíptica con la realidad cabe recordar una película como *La metamorfosis de los pájaros* para ver cómo en este caso el elemento de opacidad es exactamente inverso al de *My Mexican Bretzel*, pero igualmente perteneciente al “giro imaginario”. En este caso el film nace a partir de la historia real de tres generaciones de una misma familia narrada por Jacinto (el padre de la directora) y la propia Catarina, los cuales tienen en común el haber perdido a sus respectivas madres de forma prematura. Toda la película es una invocación poética de la historia familiar en general y de las dos figuras maternas en particular. Al contrario que en *My Mexican Bretzel*, aquí no existe material de archivo familiar, por lo que la película está completamente filmada por Vasconcelos. Sin embargo, en lo que sí coinciden ambos films es en lo siguiente:

Papá, cuando leíste el guion de esta película dijiste: Algunas cosas no fueron exactamente así. Y yo respondí: Y si no fueron así, ¿qué problema hay?

Al término de *La Metamorfosis de los pájaros* Vasconcelos introduce un extracto de grabación sonora —que se intuye que es real— donde su padre Henrique (Jacinto en la película) y sus hermanos, siendo niños, mandan un mensaje de voz a su padre ausente a causa de pasar largas temporadas en la mar. Este ejercicio responde a la necesidad de fijar el pacto con la realidad y disipar posibles dudas acerca del poso real de la historia que se nos ha contado.

A través del documental animado y este último “giro imaginario” se llega a las formas de documental estéticamente más depuradas que se han dado hasta la fecha. La puesta en escena, el distanciamiento poético, la imagen animada o el empleo de lo imaginario es, como se ha dicho, la forma que toma en el lenguaje cinematográfico el gesto ético. Sin embargo, la duda que puede quedar una vez trazado este recorrido es acerca de si el marco paradigmático de este documental estéticamente depurado no será equivalente al del film de ficción. Català se enfrenta a esta cuestión de la siguiente manera:

En la propia realidad residen potenciales retóricos equivalentes a los de la ficción, los cuales se ponen de manifiesto cuando esa realidad se formaliza adecuadamente. Lo mismo se puede decir de la ficción, con la diferencia de que, en este caso, es el autor el que compone su idea, de manera que exprese la alegoría, es decir, compone la situación de manera que sea alegórica, mientras que la función del documentalista se limita a la de buscar en la propia realidad el punto a partir del cual ella misma procede a alegorizar. (Català 158)

Dice Guerin que “más que con la realidad, el documental tiene que ver con la manera de enunciación” (Monterde 121). En este sentido y siguiendo a Català diremos que si bien el film de ficción se compone de forma centrípeta, el film-documental lo hace de forma centrífuga. Asimismo, si se asume que la garantía de verdad reside en el sujeto y no en el objeto, se debe asumir que la “documentalidad” reside en la manifestación de una voluntad documental y su consiguiente pacto con el espectador. Dicho en otras palabras, se dirá que es documental todo aquello que se presente como documental mientras no se demuestre lo contrario.

6 • Conclusiones

Es sabido que desde el erudito cinéfilo hasta el telespectador que utiliza las imágenes-documentales de animales salvajes para inducir la siesta emplean el mismo término para referirse a fenómenos bien distintos. El propósito de este trabajo no es resolver ese embrollo, sino contribuir a abrir paso a un fenómeno al que se viene llamando cine-documental, documental de creación o cine de no-ficción y al que otros autores destacados han denominado “Documental Sublimado [Indicialidad + elocuencia = procesado estetizante o creativo]” (Zumalde, Zunzunegui 2017 799) para así proponer un marco paradigmático de recepción ético-estética.

Se ha trazado un recorrido a través de lo que con algunos autores citados hemos denominado niveles de opacidad o distanciamiento, para dar cuenta de cómo las distintas formas de documental contemporáneo responden a una necesidad creciente de alejamiento de una ética originaria, es decir, de una manera de obtener la aprobación ética que en tiempos de imagen digital e inteligencia artificial ya no se sostiene:

Es así que el efecto-verdad que define al universo documental se resiente bajo la pujanza de efectos de sentido de otra índole. En otras palabras, la pulsión de verdad de lo bioscópico (el índice audiovisual que afirma “Esto es así”) es sublimada psicoanalíticamente en ejercicio estético (el material bioscópico transformado y/o desplazado de modo que afirma “Esto es bello o relevante en términos estéticos”). (Zumalde, Zunzunegui 2017 798)

Lo que se propone no es, por tanto, una igualación con la poética del film de ficción —aunque sí un indudable acercamiento—, sino un paradigma ético-estético y receptivo propio dentro del eje diegético propuesto por Christian Metz —que va del teatro a la pintura—. En ese eje debe encontrar su propio encaje un documentalismo que se siente ya, de forma irreversible, dentro del terreno del arte.

Referencias

- Castro, E. *Ética, estética y política. Ensayos (y errores) de un metaindignado*. Barcelona: Arpa, 2020.
- Català Domènech, J.M. *Postdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Madrid: Shangrila, 2021.
- Català Domènech, J.M., Cerdán, J. “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 57-58, 1, 2007. 6-25.
- Comolli, J.L. *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, trad. Victor Soumerou. Buenos Aires: Aurelia Rivera, Nueva Librería, 2007.
- Devereaux, M. “Belleza y maldad: el caso de El triunfo de la voluntad de Leni Riefenstahl”. *Ética y estética: ensayos en la intersección*, trad. Gabriela Berti, Gerard Vilar. ed. J. Levinson. Madrid: La balsa de la medusa, 2010. 357-395.
- Hispano, A. “Guerra a la vista”. *Política y (po)ética en las imágenes de guerra*. ed. A. Monegal. Barcelona: Paidós, 2007. 55-68.
- Jaar, A. “Es difícil”. *Política y (po)ética en las imágenes de guerra*. ed. A. Monegal. Barcelona: Paidós, 2007. 203-212.
- Menke, C. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1997.
- Metz, C. *Ensayos sobre la significación del cine*, V1, trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2002.
- Monterde, J. E. “José Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficción? Cine”. *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos*. ed. J. Cerdán, y C. Torreiro. Madrid: Cátedra, 2007. 109-120.
- Nichols, B. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, trad. Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.
- Pasolini, P.P. “El fútbol “es” un lenguaje con sus poetas y sus prosistas”. *El fútbol según Pasolini*, trad. Ernesto C. Gardiner. ed. V. Curcio Madrid: Altamarea, 2022, 133-141.
- Rancière, J. *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dillon. Castellón: Ellago, 2010.

- Schaeffer, J.M. *La experiencia estética*, trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: La marca editora, 2018.
- Valcarcel, A. *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Zumalde, I., Zunzunegui, S. “Ver para crear. Apuntes entorno al efecto documental”. *L’Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, n. 17 (2014): 86-94.
- Zunzunegui, S., Zumalde, I. “El documental filmico. Una cartografía preliminar”. *Revista Signa*, n. 26 (2017): 781-800. <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19932>