

CINE DOCUMENTAL Y DERECHOS HUMANOS: DE ESQUIMALES A MILITARES

Mario Ruiz Sanz

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

Sumario: 1. El recuerdo audiovisual de los oprimidos. 2. Acercamiento conceptual sin garantías precisas. 3. Géneros documentales, subgéneros, pseudogéneros, metagéneros y otras elucubraciones. 4. El peregrinaje oscilante del documental: a la búsqueda de una verdad mentirosa. 5. La llegada del huracán tecnológico: el documental revisitado. 6. Pero... ¿y qué hay de los derechos humanos? 7. Si Luis García Berlanga levantara la cabeza, rodaría "Los desahucios".

“La riqueza de poder registrar los momentos vividos por los pueblos, sus luchas, dolores y esperanzas, es gracias a la voluntad y compromiso de los movimientos de documentalistas que utilizan los avances de la ciencia y las técnicas, la aceleración del tiempo que les permite registrar momentos de la vida e historia de cada pueblo, no para detenerla, sino para que camine como la palabra entre imágenes y sonido, para hacer posible que las voces del silencio se puedan oír permaneciendo en las conciencias y la vida de cada uno.” (Adolfo Pérez Esquivel, 2007)

1. EL RECUERDO AUDIOVISUAL DE LOS OPRIMIDOS

En el párrafo anterior escrito por el Premio Nobel de la Paz argentino y contenido en el prólogo al libro *Cine documental, memoria y derechos humanos* (Campo, J.; Dorado, C., coords.), se encuentran las claves interpretativas de lo que supone la simbiosis entre los documentales cinematográficos y su imaginario

global sobre los derechos humanos. El cine y el vídeo son un medio importante para significar la memoria individual y la identidad colectiva. Al tratarse de un mecanismo informativo y didáctico, mediante el documento fílmico se pretende reflejar y expresar la realidad con el mayor margen posible de objetividad; por ello es una herramienta que contribuye a desarrollar la imaginación, la sensibilidad y las emociones. Por suerte, la representación mental que se inserta en lo más profundo de la conciencia no puede ser desprendida con facilidad. Las situaciones de abuso indiscriminado, los temores o miedos interiorizados, las injusticias sempiternas, contribuyen a fomentar una cultura de respeto hacia los derechos humanos que se manifiesta en muchas ocasiones a través de la lucha activa o pasiva por su defensa absoluta.

Las voces, lamentos y ecos de las víctimas se ven y escuchan a través de la imagen y el sonido; las visiones se esclarecen y son más diáfanas a medida que el enredo va desapare-

ciendo y el oído agudizándose. La violación de los derechos humanos aparece más real y cercana para así renovar la esperanza en que otro mundo mejor es posible, pero siendo conscientes de que cabe una existencia más cruel, despiadada y sórdida. Contra la desgracia ajena hay que revelarse con todos los métodos e instrumentos disponibles, entre los cuales está el cine como arma en respuesta al discurso del miedo con “lecciones de libertad” (De Lucas, J.: 2013, 17-22): frente a la apología del terror que enmascaran dictadores explícitos o implícitos, miserables con apariencia encantadora, mezquinos impenitentes u otros especímenes humanos de esa calaña, una respuesta firme es enfrentarse al miedo a través del arte cinematográfico.

Pero no hay que obviar las dificultades que aparecen en cualquier tiempo y lugar. En el tiempo, frente a actitudes inveteradas o con pretensión actual; en el espacio, frente a consignas en la lejanía o muy cercanas. La fuerza del documental en la opinión pública y su poder de convicción tiene una capacidad persuasiva que supera los límites de esa doble dimensión. El 19 de septiembre de 2013, un grupo de mujeres no identificadas amenazaron y hostigaron a los organizadores de un festival de cine de derechos humanos en Kirguistán con motivo de un documental sobre Azimjan Askarov, defensor de los derechos humanos arrestado y encarcelado en el 2010 por identificar y mostrar violaciones de derechos humanos durante 25 años. Actualmente cumple una sentencia a cadena perpetua dictada tras un juicio parcial durante el cual fue golpeado estando bajo custodia en la que se le denegó el acceso a un abogado. Pedían que el documental no fuera proyectado el 21 de septiembre, protestando y exclamando frases ofensivas contra los organizadores del festival. Una cámara estaba grabándolas y le exigieron a gritos que borrara sus rostros de la grabación. Al levantarse el tumulto, los políticos intervinieron y declararon que el documental podía provocar conflictos entre etnias, en contra de la opinión de los organizadores. En la edición anterior del festival

del año 2012, se había prohibido proyectar un documental sobre las experiencias de personas lesbianas, gays, bisexuales y transgénero (LGBT) en el mundo islámico, pues el filme, según la Oficina del Procurador, era “*extremista, incita al odio religioso y apunta a deshonrar a los musulmanes*”. Además, los organizadores recibieron amenazas explícitas (<http://www.frontlinedefenders.Org/es/node/23855>).

Si un simple documental provoca tal consternación y rechazo entre sectores de la población más o menos intransigentes, sean de cualquier procedencia o signo que sean, resulta ser un estímulo, un soporte a las convicciones personales, una provocación que sirve como toque de atención para reflexionar, criticar, incitar y hasta actuar. Por todo esto, bienvenido sea ese documental y su mensaje enviado a través de una iconografía sonora.

2. ACERCAMIENTO CONCEPTUAL SIN GARANTÍAS PRECISAS

Aludir a los derechos humanos supone referirse a cuestiones muy diferentes e incluso divergentes. La expresión “derechos humanos” es potencialmente vaga y ambigua por su indeterminación semántica y léxica, respectivamente. Ahora bien, ese aparente defecto congénito se torna incluso virtud al usarse en ámbitos variados con los más diversos objetivos y finalidades. Además, la imprecisión del término conduce a una hipertrofia en su uso que produce una “dialéctica de confusión” adecuada para provocar reacciones positivas (Peces-Barba, G.: 1999, 21-22). Cuando son citados los derechos humanos siempre se transmite ilusión y compromiso; por ello, la apelación a los mismos de manera intencionada, sea cual sea el modo o contexto en el que se haga, produce una emotividad saludable a pesar de que se denuncien y condenen los casos más despiadados imaginables.

No cabe desconocer que los derechos humanos siempre han estado al servicio de determinada ideología y han sido utilizados como armas semánticas de la cultura individualista y antropocéntrica del occidente europeo al menos desde la modernidad hasta nuestros días (Pérez Luño, A.E.: 1999, 22-25). Ahora bien, su propia capacidad demiúrgica y transformadora ha hecho que sobrepasen los límites del etnocentrismo europeísta disfrazado de universalismo para trascender hacia otras metas o cotas más arriesgadas. Su enorme ductilidad lo ha convertido en seña de identidad de las más dispares reivindicaciones o propuestas, desde las más imperiosas o evidentes hasta las más increíbles o utópicas.

Esa riqueza conceptual no puede ser limitada por definiciones convencionales o incompletas al uso. Los problemas que afectan a su contenido, la determinación de sus titulares, su discutida universalidad o su entendimiento como idea regulativa no pueden ser límites para su comprensión (De Lucas, J.: 1994, 37 ss.). El sincretismo innato a la propia noción de derechos humanos casi obliga a no definirlos para que no pierdan fuerza expansiva. Quizás lo más sensato sea aproximarse a ellos desde la experiencia. En ese sentido, no se puede negar que son una realidad histórica, que están dotados de contenidos más o menos concretos y que se han forjado diacrónicamente a lo largo del tiempo. Por este motivo se afirma de forma sintética que los derechos humanos son pretensiones morales y exigencias políticas que buscan una juridicidad manifiesta para obtener un *status* jurídico pleno en cuanto a su protección y garantías. Los ámbitos de la moral, la política y el derecho suelen aparecer entremezclados pues si falta una parte de esta tríada, en su justa medida, probablemente estemos hablando de otra cosa distinta. Así pues, deben dar respuesta a los valores morales existentes en determinada sociedad, han de ser un factor de legitimidad del poder político y deben abrir el camino hacia la protección jurídica de todos los seres vivos. Tras ellos vienen delineadas situaciones o necesidades de carácter ético que

constituyen el contenido de las instituciones políticas y jurídicas actuales. Su propia lógica interna les exige racionalidad práctica en cuanto a que han de ser capaces de adaptarse a su tiempo y espacio; una doble dimensión que los convierte en operativos e indispensables para la vida cotidiana. Sin fecha ni lugar, no tendrían ningún sentido.

Otro tanto sucede con el cine documental, que en su vertiente de protesta social está enfocado al servicio de los derechos humanos en buena medida. Su localización bidimensional tiene por finalidad dar a conocer la realidad y lo catapulta a ser considerado por algunos un genuino género cinematográfico. No obstante, tampoco queda inmune a los problemas conceptuales mencionados que afectan a su objeto de referencia: la polivalencia y versatilidad de la expresión “géneros cinematográficos” corre paralela, aunque con infinita menor repercusión, a la anunciada indefinición de los “derechos humanos”. Un halo de borrosidad e indeterminación compartida gira alrededor de estos conceptos, lo que sin duda permite divagar y ejemplificar sobre la influencia del cine documental en los derechos humanos.

3. GÉNEROS DOCUMENTALES, SUBGÉNEROS, PSEUDOGÉNEROS, METAGÉNEROS Y OTRAS ELUCUBRACIONES

Los géneros cinematográficos son una prolongación de los géneros literarios llevados a la imagen y la representación textual, ejes cruciales de todo documental. El componente poliédrico de los géneros, provenientes del drama, la comedia o la tragedia clásicas, se concreta en la afirmación de que no hay un consenso general ni para establecer una clasificación de géneros ni para decidir cuáles son sus criterios diferenciadores, aunque tienen una capacidad para desempeñar de forma simultánea múltiples

operaciones y por tanto son funcionales (Altman, R.: 2000, 34; 50). Así se habla de géneros por estilo o tono (acción, aventura, catástrofe, ciencia ficción, comedia, musicales, suspense, terror, etc.), por audiencia (infantiles, juveniles, adultos, etc.), por formato (animación, mudo, sonoro, en 2D, 3D, IMAX, etc.), por ambientación (bélicos, de crímenes, deportivos, etc.) e incluso de “subgéneros” (de autor, de culto, independiente, o más extremos como el cine *gore* o *splatter*, *snuff*, *slasher*, etc.) y otras muchas clasificaciones casi interminables. Una excelente muestra de esta indefinición temática y estructural es el idolatrado filme de ciencia ficción *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), que una gran parte de la crítica consideró dentro del género *western* por la imagen de Han Solo (Harrison Ford) vestido con algo similar a un chaleco, pantalones vaqueros y arma de fuego en actitud de pistolero (Altman, R.: 2000, 46-47).

Clasificar por géneros es un recurso para identificar y tipificar de forma convencional un producto fílmico en función de su temática, elementos narrativos y estilo. Supone entonces una “precomprensión” de las películas y su encuadre en parámetros temáticos, dramáticos y estilísticos para organizarse y así entenderse (Gómez García, J.A.: 2008, 26-27). Es un criterio de sistematización fílmico que no es ajeno a bastantes inconvenientes y discusiones, debido a la heterogeneidad y amplitud de fórmulas para interpretar y catalogar los filmes.

Entre estos, el documental indaga en la realidad a través del audiovisual, plantea cuestiones sociales mediante historias particulares con tendencia a su generalización en forma de archivo y memoria de las culturas, y crea una capacidad de reflexión crítica ante situaciones y acontecimientos dignos de atención. Con esa finalidad se utiliza la voz en *off* o *voice-over*, entrevistas, referencias periodísticas, semblanzas, recuerdos fotográficos u otras técnicas al uso. Es considerado por parte de la crítica un género genuino, pero su proximidad a otros géneros o subgéneros hace que a veces se manifieste con un carácter híbrido con identidad

propia. En realidad, no hay géneros puros pues muchas películas pueden clasificarse en más de un tipo de temas, estilos o ambientes según los criterios que previamente se hayan establecido. Así, el documental se entremezcla en ocasiones con la comedia, el musical, el deporte o en la mayor parte de los casos con el drama e incluso con la tragedia. Esta última bipolaridad es la combinación más frecuente en su estrecha relación con los derechos humanos. Tal encadenado abre el interrogante de pensar si a partir de un supuesto género documental cabe la posibilidad de un subgénero —incluso mayoritario— sobre los derechos humanos también relacionado con otros géneros. La realidad cualitativa y cuantitativa confirma la pregunta: por supuesto que lo hay, no sin algunos problemas de comprensión.

Un ejemplo bastante claro de esta aseveración está en la combinación entre el cine documental y el *biotic* (o cine biográfico) con su punto de enlace en los derechos humanos: vidas tremendas, apabullantes e increíbles de líderes políticos, religiosos, deportistas, artistas o personas anónimas que llaman la atención por motivos humanitarios y admirables con los que enfatizar; o todo lo contrario: por actitudes mezquinas, inmisericordes y criminales, hasta genocidas, que deben repugnar. Prefiero poner algunos ejemplos de las primeras sin olvidar las segundas: las reconstrucciones biográficas de Rosa Luxemburgo (*Rosa Luxemburg*, Margarethe von Trotta, 1986), Antonio Gramsci (*Antonio Gramsci: i giorni di carcere*, Pasqualino del Fra, 1976), Flora Tristán (*Die Reise nach Lyon*, Claudia von Alemann, 1981) o la más reciente sobre Hanna Arendt (*Hanna Arendt*, Margarethe von Trotta, 2013). Todos estos pseudodocumentales son, desde diferentes puntos de vista, una excelente muestra de una constante, ardua y alentadora lucha por los derechos humanos.

Otro ejemplo significativo, muy próximo al anterior, es la fusión entre el cine documental y el *docudrama* (en el que se presenta la realidad con estructura dramática tal y como ocurre en ese momento) que en ocasiones de-

riva hacia el llamado *docushow* o *reality* (donde los protagonistas recrean sus historias). Salvo referencias televisivas, resulta algo más difícil encontrar largometrajes de este tipo, pero algunos afrontan con dureza la vulneración de los derechos humanos. Es el caso, por ejemplo, del filme *La historia de Lena Baker* (*The Lena Baker History*, Ralf Wilcox, 2008) sobre la primera mujer afroamericana condenada a muerte en Georgia en 1945, o *El camino a Guantánamo* (*The road of Guantánamo*, Michael Winterbotton, 2006), sobre la torturas a las que fueron sometidos ciudadanos afganos por militares estadounidenses en esa base militar debidas a un error.

En esta línea de discusión, hay críticos que sostienen que el cine documental no es un género ya que no cumple con ciertos cánones metodológicos pues no tiene estructuras deliberadas, ni estrategias comunes, ni técnicas o sistemas de trabajo coincidentes. Es cierto que el documental no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida y limitada en detalles de formas, estilos o modalidades (Nichols, B.: 1991, 42). Esto mismo también sucede con otros presuntos géneros, pero en este tipo de cine no hay modelos uniformes, como hemos tenido ocasión de comprobar. Se puede recurrir a uno de tantos ejemplos terribles por su contenido; dos filmes documentales franceses que tratan sobre el mismo tema, el exterminio de los judíos por parte de los nazis, como son *Shoah* “*Catástrofe*” (*Shoah*, Claude Lanzmann, 1985) y *Noche y Niebla* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956). Separados por el tiempo, los dos cuentan hechos del pasado, pero las decisiones tomadas por sus realizadores los ha convertido en dos producciones completamente diferentes en varios aspectos; en duración: el primero se extiende más de nueve horas y media mientras que el segundo se alarga treinta y dos minutos; en formas: el primero contiene encuestas de los que escaparon del campo de concentración, presenciaron o participaron en la masacre, el segundo no; en imágenes: el primero las tiene de archivo, el segundo no; en

sonido: en el primero recita una voz en *off*, en el segundo no; además en el primero hay música, pero en el segundo no (Beceyro, R.). Eso sí, por desgracia ambos coinciden en un dato importante además del tema: el lugar siniestro donde aconteció el holocausto, los campos de concentración.

Quizás un toque de humor para compensar no vendría mal. Hay un tipo de cine documental que rompe con los cánones habituales de este tipo de filmes. Es el *mockumentary* o falso documental en el que se trata de emular el estilo propio del relato audiovisual para contar una historia no real que casi siempre busca parodiar o satirizar sobre un tema social conflictivo. Imita los códigos convencionales de la realidad aunque es una simulación ingeniosa e irreverente. Ha sido un mecanismo utilizado tanto en el cine como en la televisión, alcanzando cotas de pantalla impresionantes en este último formato visual. Hay cierta tendencia en ellos a la improvisación y al divertimento, pero por regla general se denuncian situaciones alarmantes. Para ello, se utiliza la técnica del engaño: el espectador visiona con credibilidad hasta que observa y percibe algunos detalles que alteran su convicción. Pondré un par de ejemplos desternillantes pero que producen desasosiego: *Un día sin mexicanos* (*A Day Without a Mexican*, Sergio Arau, 2004) que retrata a través de varias entrevistas hechas al azar los efectos de la desaparición repentina y sobrenatural de todos los latinoamericanos en California; o *Bruno* (*Brüno*, Larry Charles, 2009) sobre un reportero de televisión austríaco, homosexual y neonazi, que hace un recorrido por los Estados Unidos de Norteamérica. Parodia, esperpento, reflexión y crítica acerada son las señas de identidad de estas producciones.

En conclusión, sobre si el cine documental es o no es un género se ha escrito y dicho en todos los sentidos. No es una cuestión ni mucho menos obvia, pero a fin de cuentas lo importante es señalar que hay una tipología y variedad abundante sobre esta modalidad de cine en relación a los derechos humanos. Y como derivación de lo anterior, se puede plantear si

las producciones sobre derechos humanos son un subgénero del cine jurídico, que a su vez es discutido como género por tratarse de una vasta categoría, muy amplia y abierta (Gómez García, J.A.: 2008, 32-36). Uno puede pensar si más bien es una contemplación cinematográfica bastarda, si no hay fronteras clasificatorias posibles en el cine y si las hubiera, que son permanentemente revisables o que la discusión siempre será inevitable y sin fin. Si a esta nebulosa se le añade el carácter esquizoide del concepto de derechos humanos, ni siquiera el razonamiento circular es una respuesta.

Para acrecentar más la duda si cabe, el provocador y fracasado *Manifiesto Dogma y su Voto de Castidad* (1995) iniciado por los directores Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, con reglas indiscutibles cuya finalidad era luchar contra ciertas tendencias del cine actual, recoge en su postulado octavo la siguiente afirmación: “las películas de género no son válidas”... pero entonces, ¿volvemos al principio?

4. EL PEREGRINAJE OSCILANTE DEL DOCUMENTAL: A LA BÚSQUEDA DE UNA VERDAD MENTIROSA

Pues regresemos a los inicios. El cine documental surge con anterioridad al de ficción. De hecho, siempre ha estado ligado a la aparición de nuevas tecnologías y medios que le han permitido su evolución hasta nuestros días. El protodocumental aparece bien entrada la segunda mitad del siglo XIX cuando esas innovaciones técnicas convencen a sus pioneros de que otra forma de representar la realidad es posible. Se empieza a grabar imágenes aisladas, simples y de cortísima duración con instrumentos rudimentarios: personas caminando por la calle, fachadas de edificios, lugares públicos, animales en su hábitat, etc. Es el nacimiento de la realidad en movimiento transformada en atemporal. Se trata de captar y robar al tiempo su esencia. Resulta ser un

gran descubrimiento que estimula los sentidos: el vuelo de los pájaros, carreras de caballos, escenas de espectáculos públicos, etc. Los rodajes primitivos cobran un carácter testimonial, lo que no abandonará nunca al documental pues se convierte en una de sus señas de identidad.

En 1895 se produce la primera vuelta de tuerca con el invento del cinematógrafo por los hermanos Lumière que ruedan en París imágenes cotidianas: la salida de los trabajadores de una fábrica, la llegada de un tren a una estación, y muchas otras. La progresiva mejora de medios técnicos supone el asentamiento de los documentales en formas y contenidos temáticos. En esta transición al siglo XX nuevos y jóvenes realizadores van añadiéndose a este reciente fenómeno estético que permite conocer y entretener al mismo tiempo, como sucedía con todas las artes predecesoras.

Pero hay una ruptura circunstancial temprana: *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, R.J. Flaherty, 1922) es considerado el primer largometraje documental de la historia del cine. A pesar de su reconocimiento y popularidad sin precedentes dentro de este tipo de producciones, muchas opiniones encontradas se han vertido sobre su naturaleza fílmica. En realidad, el estadounidense Flaherty divaga entre el documental y la ficción para mostrar la imagen de hombres y mujeres que luchaban por su supervivencia en ambientes hostiles tomando como muestra a un esquimal llamado Allakariallak y a su familia durante un año de vida cotidiana y en su ambiente, el Polo Norte. El director sale de la ambientación artificial e introduce la cámara en un entorno natural en el que no tiene más opción que engañar en parte y convencer al espectador; así acaba por recurrir a la contradicción: esquimales dirigidos como actores mezclados con actores reales, planos hermosos que se alternan (picados, contrapicados, panorámicos, generales y hasta secuenciales) para dar más profundidad y simular un tiempo real, trampas lumínicas y adaptación de los iglús al entorno para poder grabar sin dificultad, etc. Sólo una curiosidad más que confirma lo anterior: Nyla, la mujer

esquimal de Nanuk, en realidad no era la esposa de éste sino la pareja sentimental de Flaherty. No obstante, es un documental naturalista excepcional y rompedor con todo lo anterior pues es quizás el que abre la delgada línea roja entre lo verídico y lo ficticio.

Demos una pequeña vuelta atrás. A principios del nuevo siglo hay una estabilización del cine documental con intención más o menos aséptica hasta que llegan los años veinte. Entonces se produce una nueva fragmentación, sobre todo por la irrupción de la escuela de cine rusa impulsada por la revolución de 1917. Su principal estandarte es el ucraniano Dziga Vértov (Denis Arcadevic Kaufman) que no sólo era director sino también teórico y crítico de cine, quizás el primero importante en analizar el documental como reflejo de la verdad, sin menospreciar a otros anteriores. Sus escritos son fundamentales para conocer el paso del cine documental testimonial al narrativo o textual. Sus ideas se centraban en el rechazo absoluto de la ficción, guión, ambientación, actores y música frente a la realidad inmediata, curiosamente antes de que la ficción fuese aceptada y utilizada por el cine de forma explícita, aunque hubiera otros compatriotas suyos que sutilmente jugaban con esa ficción (Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, etc.). Con Vértov, el documental prístino ya tenía una fundamentación teórica, basada en la idea del “cine ojo”, entre otras, punto culminante del documental pretendidamente puro. Esta concepción consistía en captar la “verdad” cinematográfica a través de fragmentos contemporáneos que superaran la capacidad ocular. De esta forma tan brutal lo expresaba (Romaguera, J.; Alsina, H.: 1998, 30):

“Paulovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas y de obreros de una fábrica cercana. El film Kino-Pravda (conjunto de noticiarios de “cine verdad” dirigidos por este realizador —la aclaración es mía—) se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical.

*Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Lloro. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. ¿Qué ha ocurrido?, pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: es el cine ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.” (Vértov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, ediciones liberales, Labor, Barcelona, 1974, o más actual en la editorial Capitán Swing libros, 2009; selección de textos y artículos algunos inéditos en castellano y publicados previamente en sus diarios y revistas desde 1922 hasta 1958).*

Cine documental sin resquicios ni tapujos, directo, según el realizador incontaminado, vivido y sentido por el espectador sin concesiones. Es el pionero del conocido *cinema vérité* (“cine verdad”) desarrollado en las décadas posteriores y cuya principal característica consistía en estudiar la condición humana reflejada a través de la cámara. De forma muy explícita lo explica al escribir que *“definimos la obra cinematográfica en dos palabras: el montaje del ‘veo’ (...) El campo visual es la vida, el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida; los artistas son la vida.”* (Estenograma abreviado de la intervención de D. Vértov en un debate en la ARRK 11, el 26 de setiembre de 1923).

La obra cumbre de Dziga Vértov, *El hombre de la cámara (Celovek’s Kinoapparatom, 1929)* es un documental urbano en el que se rueda a un hombre que a su vez filma una ciudad soviética a lo largo de un día completo. En esta producción lleva a la práctica todos sus principios teóricos sobre el cine. Quizás junto a un filme documental alemán y coetáneo, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin: Die Sinfonie der Grobstandt, Walter Ruttmann, 1929)* son las dos grandes producciones que sientan las bases del cine arquitectónico urbanita.

De nuevo, la fluctuación entre realidad y ficción aparece criticada por la escuela de cine británica de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Con cierta línea de continuidad respecto a la escuela rusa, cineastas y críticos como John Grierson, Paul Rotha o Basil Wright vapulearon imágenes para justificar que el cine de ficción estaba alejado de la grabación documental (Nichols, B.: 1991, 33 ss.). Uno de los padres fundadores de este movimiento, el antes citado John Grierson, establece en unos artículos los “postulados del documental” (Romaguera, J.; Alsina, H.: 1998, 139-147). Tras afirmar de forma rotunda que “*Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así...*”, establece una serie de principios y postulados:

“Primero los principios: 1) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. 2) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes (...) 3) Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado...”

También se refiere a los postulados del documental, propiamente dichos, en referencia a la obra cinematográfica de Robert Flaherty *Nanuk el esquimal (Nanook of the North)*, ya comentada en páginas anteriores. Y así escribe:

“1) el documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo (...). 2) El documental debe seguirle en su distinción entre descripción y drama.

Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con más precisión, otras formas de cine que las que él elige...”

Son palabras un tanto generales para catalogar el cine documental, aunque asientan algunas bases sobre cierta manera de concebir la imagen y el texto filmico que persisten en la actualidad.

Un salto peligroso, hasta dantesco: el cine de propaganda nazi. Con antecedentes al final de la primera guerra mundial y la “catástrofe” para Alemania del Tratado de Versalles (1919) que supone la radicalización progresiva de la sociedad alemana, la maquinaria cinematográfica nazi se va perfilando. Años después, antes de la segunda guerra mundial, el aparato propagandístico del nazismo se jactaba de la capacidad de sus armas y de la humanidad de sus soldados. Con la intención de promover estas ideas, surge un cine peculiar que utiliza el registro documental para obtener sus objetivos. Bajo la influencia principal de Goebbels, admirador del cine hollywoodiense, se producen películas que ensalzan a los arios, la industria alemana y la potencia de su armamento. Con el beneplácito de Hitler, Goebbels nacionaliza toda la industria cinematográfica alemana desde el recién creado Ministerio de Propaganda. Para lograr sus intenciones, la difusión de documentales resulta fundamental. *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)*, Leni Riefensahl, (1935) es el mejor ejemplo de este tipo de producciones. Miembros del partido nacional socialista aparecen uniformados marchando y cantando melodías e himnos alemanes clásicos. Hecho por encargo directo de Adolf Hitler, se trata de un documental sobre el congreso del partido nacional socialista alemán celebrado en Nüremberg en septiembre de 1934. Se incluyen fragmentos de discursos pronunciados por varios líderes nazis, en especial las soflamas del Führer. No deja de ser una cinta impresionante. Su precisión técnica y estética queda fuera de toda duda. La directora dispuso de los más sofisticados medios cinematográficos de la época; eso sí, casi todos confiscados previamente durante el proceso de

nacionalización comentado. Su visión produce escalofríos pues se trata de un pseudonoticiario en toda su plenitud y sin parangón posible. En forzada comparación y frente a los instrumentos audiovisuales de publicidad ideológica alemanes (UFA), franceses (*Gaumont*) o italianos (*Settimana Incom*), hace de los reportajes propagandísticos y hasta folklóricos del *No-Do* español unos residuos hechos a suerte de sainete apócrifo con un protagonista también bajito de estatura y hasta “gracioso” (elegido “por la gracia de...”), lo que no tenía ninguna gracia.

No obstante y por fortuna, la caracterización cinematográfica del documental sigue cambiando a lo largo de los años. El nuevo paso significativo lo dan en las décadas siguientes algunas escuelas de cine emergentes, críticas con lo anterior, rompedoras y vanguardistas, aunque estas cualidades las tiene todo el cine desde sus inicios. No cabe detenerse en los detalles de cada una de ellas, pero se debe citar al menos el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés y el *new American cinema*. Ni más ni menos, la esencia del cine moderno que resulta imposible superar. Aunque esta mirada cinéfila de monstruos del séptimo arte tiene una impresionante e irreplicable identidad propia pues si ésta no se le concede es algo más que insultar al cine, quizás su vertiente documental no es especialmente reconocida. No obstante, en cuanto a sus escritos, algunos directores y críticos de estos movimientos ofrecían textos muy interesantes sobre la grabación documental. Puede aportarse algunos fragmentos literarios sobre este tema en concreto (Romaguera, J.; Alsina, H.: 1998: 192 ss.) en los que se comprueba que los acercamientos del cine como instrumento de representación de la realidad no se limitan a exponer su “verdad” sino a interpretarla en conciencia. Lo que sin duda antes se intuía, ahora se hace explícito ya que el documental no sólo busca los hechos pues se proyecta con el ánimo de denunciar a través de la imagen aspectos sociales y humanos deficitarios. Es el desarrollo del documental social, sin descono-

cer que todo el anterior no dejaba de tener una carga social y humana importante.

Con estas escuelas de cine y pensamiento se liberan prejuicios que antes se sabían pero que casi siempre habían permanecido ocultos; sobre todo respecto a dos notas importantes: el carácter ideológico del cine documental y la confusión entre lo verídico o verosímil y lo ficcional. Sobre ambos temas se ha visto y oído, se ha escrito y leído hasta la saciedad. Se puede resumir en unas pocas palabras: en relación a lo primero, no hay cine documental que no sea ideológico pues comienza en la imaginación y sensibilidad del realizador, se transcurre por los detalles filmicos (guión, cámaras, ambientación, actores, etc.) y se termina en una elección casi siempre personal; respecto a lo segundo, en el cine no hay separación nítida entre lo real y lo ficcional pues forman parte del mismo objetivo: enseñar el mundo y sus circunstancias tal como se ve a través de una cámara ya que es imposible mostrarlo directamente. Ambas aclaraciones se unifican en cuanto a que el cine documental trata de mostrar una “verdad con intención” sin que pueda desprenderse de ella (Barnouw, E.: 2002; Perona, A.M.: 2010; 23-40; Ruiz Sanz, M.: 2010, 162).

Así, el neorrealismo italiano, que nace un poco antes de la segunda postguerra mundial, critica ciertas circunstancias sociales de una sociedad en crisis (pobreza, desocupación, delincuencia, explotación de la mujer, etc.). El extraordinario director Roberto Rossellini comenta sobre su obra maestra *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) lo siguiente: “el llamado neorrealismo se rebeló, de forma más impresionante, al mundo. De entonces acá, y desde mis primeros documentales, ha habido una sola y única línea aunque a través de diferentes caminos. No tengo fórmulas ni ideas previas, pero considerando mis films retrospectivamente, advierto sin duda elementos que son constantes en todos ellos y que van repitiéndose no programáticamente, sino con toda naturalidad (...) Luego la forma ‘documental’ de observar y analizar; por tanto, el continuo retorno, incluso en la documentación más estricta, a la ‘fantasía’, ya

que en el hombre hay una parte que tiende a lo concreto y otra que tiende a la imaginación...” (texto publicado originalmente en la revista *Retrospective*, núm. 4, abril de 1953).

Pongamos otro ejemplo de cómo el cine puede ser visto desde el punto de vista documental sin ser cine documental en sentido estricto. El *Free Cinema* inglés comenzó sobre el año 1956 como una reacción a las estructuras sociales británicas y una rebelión en contra de actitudes morales muy arraigadas. El movimiento surgió de la escuela documental inglesa criticando que el cine sólo fuera un entretenimiento superficial. Un poco más tarde, se vinculó al movimiento de los *angry young men* (“jóvenes airados”) que profesaban ideas inconformistas desde algunas manifestaciones artísticas. Uno de sus principales instigadores, entre otras cosas realizador, productor, crítico y actor, Lindsay Anderson, director de un importante y violento filme de este movimiento, *If* (1968), redactó un largo manifiesto titulado *¡Salta y empuja!*, en el que expresaba, entre otras cosas, lo siguiente en defensa de las producciones cortas autóctonas frente a largometrajes foráneos: “Yo quiero una Gran Bretaña en la que el cine pueda ser respetado y comprendido por todos, como parte esencial de la vida creadora de la colectividad. Y si ruedo un documental de 40 minutos de duración sobre la gente que trabaja en el mercado de Covent Garden, no quiero que se me diga que, si quiero presentarlo en las plateas británicas, tengo que recortarlo hasta dejarlo reducido a 18 minutos, por el hecho de que, este año, los films de producción norteamericana son más largos que de costumbre. Los rostros simpáticos de estos amigos nuestros merecen un lugar de honor en las pantallas de su país, y yo tengo la firme intención de luchar por una colectividad que se lo conceda.” (texto originalmente publicado en MacGibbon and Kee, Londres, 1958).

Pero llegamos a la explosión mediática de los años setenta y ochenta del siglo XX. La implantación popular de la televisión y la posterior aparición del vídeo doméstico producen un cambio radical en el desarrollo del documental. Tal y como ha sido señalado, durante

las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX y pese al aumento significativo de textos sobre cine documental, la comprobación de resultados prácticos indica que estas producciones habían decaído en cantidad. De hecho, en los años sesenta casi se limitaron a la grabación de conciertos con el señuelo de documentales (*Woodstock; Emerson, Like and Palmer, Rolling Stones, Led Zeppelin*, etc.). Tras la llegada y popularidad de nuevos medios de difusión sucede una transfiguración y el cine documental pasa a ser reportaje entendido como “todo trabajo documental más directamente vinculado a la actualidad” (Soler, Ll.: 1999, 28-29). A partir de entonces, comienzan a desarrollarse híbridos conscientes, alteraciones meditadas, deformaciones estudiadas u otras variedades degenerativas del medio documental: *reality shows*, competiciones televisivas en vivo, *publirreportajes*, etc.; a fin de cuentas, productos basura que se acercan cómodamente al espectador aunque éste sea inconsciente de ello porque son útiles, a veces, para alejarse de la monótona realidad mundana.

Pero en ocasiones esta miseria produce los efectos contrarios. De ahí una de las grandezas del documental. El primer homosexual que apareció con cierta cotidianeidad en la televisión fue en 1973 en Estados Unidos de Norteamérica. Un programa del canal PBS llamado *An American Family* realizado en 1971, se ha considerado el primer *reality show* televisivo de la historia. Se grabó de forma continua la vida diaria de la familia Loud durante varias semanas. El *reality* de doce horas de duración consiguió tal éxito que cambió la forma de hacer televisión y la imagen de la familia tradicional americana pues mostró sus circunstancias a través de la pantalla. El hijo mayor del matrimonio supuestamente bien avenido hasta entonces, Lance Loud, apareció en el serial vestido con ropa de mujer, maquillado y visitando locales *gays* sin hablar en ningún momento de su opción sexual. A mitad de la grabación, los padres de Lance, Bill y Pat, se divorciaron; pero lo que trascendió fue que a Bill, el padre, le cayeron muchas críticas por

apoyar el estilo de vida de su hijo, lo que su madre, Pat, no hacía. La proyección del *reality* ocasionó reacciones opuestas: por un lado, hubo grupos conservadores que protestaron de forma tímida porque sabían que no podían quejarse abiertamente de lo que era el retrato de la realidad y no una ficción televisiva; por otro lado, Lance se convirtió en un fenómeno de masas pues obtuvo fama y reconocimiento y así se construyó un icono gay. Incluso trabajó para revistas y dio charlas sobre su modo de vida. En cualquier caso, la ingenua sociedad norteamericana se preguntaba cómo era posible que una pareja corriente, como ellos, pudiera divorciarse y tener un hijo gay. El *New York Times* llegó a llamarle “sanguijuela extravagante” y “la flor maligna de la familia”. Tras pasar bastante tiempo, en 2001 y a sus 50 años, Lance murió como consecuencia de su adicción a las anfetaminas e infectado por el VIH y el virus de la Hepatitis C. Más tarde, se recreó su historia a través del telefilme documental *Muerte de una familia americana* (*Lance Loud: A Death in an American Family*, 2003). Pat y Bill (sus padres) volvieron a vivir juntos para cumplir uno de los últimos deseos de Lance. Estas vidas se relatan en la película que lleva curiosamente por título *Cinema Verité* (S. Springer; R. Pulcini, 2011). En este caso y otros muchos, no cabe duda de que la realidad supera la ficción con creces; pero a veces sucede al contrario: la ficción supera la realidad en cuanto a que tiene mayor repercusión que esta última, quizás por desgracia.

5. LA LLEGADA DEL HURACÁN TECNOLÓGICO: EL DOCUMENTAL REVISITADO

Volvamos otra vez unos años atrás para acabar en el presente. La evolución de la tecnología ya se hizo notar desde mitad de los años cincuenta del siglo XX en los que se comenzó a utilizar el *Cinerama* o formato panorámico con cámaras y proyectores de 35 mm. Después vi-

nieron el *3D* rudimentario, el *Cinemascope*, la *Vistavision*, el *Todd-Ad*, la *Panavision*, el *Super 8mm.*, el *Snoricam*, el nuevo *3D* o *Spacevision* hasta la aparición del *IMAX* en 1970 con el que se utilizaba una sola cámara de menor tamaño. Después les sucedieron el sistema *Steadicom*, *Showcan*, *IMAX 3D*, hasta la llegada del cine digital por primera vez utilizado en el nuevo siglo XXI (en concreto, en 2003). Todos estos formatos y sistemas contribuyeron a mejorar la calidad y las posibilidades de grabación de las películas, entre ellas de los documentales. Por ejemplo, un gran avance para este tipo de producciones supuso la llegada en 1952 del *Cinerama* o formato panorámico citado o el *IMAX* en 1970 pues se utilizó una sola cámara de menor tamaño con una alta definición de 70 mm., bastante utilizada precisamente para ampliar la visualización de la perspectiva de los documentales. Resulta obvio que la llegada de la cámara digital rompe con todas las posibilidades cinematográficas anteriores. Junto a la utilización de pequeñas y potentes cámaras de 16 mm., todo contribuye a facilitar el rodaje y ampliar las posibilidades de grabar con una facilidad inusitada. Consecuencia de ello es la progresiva proliferación de películas, sobre todo de documentales caseros. El cine alternativo y contracultural encuentra su catapulta en la realización de cortos y documentales que son críticos y hasta rompedores con aspectos de la sociedad actual. Si a ello se le une la fácil y extendida utilización de plataformas audiovisuales como *YouTube*, agregadores como *Google* o *Yahoo* y portales de redes sociales a la manera de *Facebook* o *Twitter*, entre otras posibilidades virtuales, ya no quedan palabras para explicar lo que ha sido una auténtica revolución fílmica; y mucho más que eso: una transformación vivencial o existencial.

Otro factor importante a tener en cuenta es que las filmaciones no se limitan a disponer de las mejoras técnicas, sino a otras cuestiones de contenido y del recurso a temáticas más amplias y mayores posibilidades que, de forma algo sorprendente, han elevado a los altares al cine documental. No sólo han proliferado una

cantidad abrumadora de pequeñas grabaciones colgadas en la red como consecuencia de las facilidades técnicas. Las distribuidoras de los circuitos comerciales han incorporado documentales de largo metraje con una asiduidad sin precedentes. Quizás parte de culpa de esto la tenga Michael Moore con sus producciones documentales, en especial con tres largometrajes de sonado éxito en las taquillas: *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) y *Sicko* (2007). El primero de ellos muestra la presencia de armas de fuego en los Estados Unidos de Norteamérica; es un alegato en contra del uso de la violencia en los centros de educación y de rebote refleja el miedo provocado a través de los medios de comunicación. Obtuvo el premio de los *Oscar* al mejor largometraje documental y también fue premiada en el festival de cine de Cannes y con el *César* a la mejor película extranjera en 2003. El segundo (*Fahrenheit 9/11*) recoge desde la experiencia las causas y consecuencias de los atentados del 11-S de 2001 en los Estados Unidos de Norteamérica y la posterior invasión de Iraq por aquel país y Gran Bretaña. En él se expone la vinculación económica de la familia del presidente G. Bush con la de Osama ben Laden. El título hace referencia, según el director, “a la temperatura a la que arde la libertad”. Fue galardonada con la *Palma de Oro* del festival de Cannes, después de transcurridos 48 años en los que un documental no la lograba (por cierto, el galardón fue para los magníficos directores franceses Jacques Costeau y Louis Malle). El tercero (*Sicko*), critica furibundamente el sistema de salud y la atención médica en los Estados Unidos de Norteamérica. Los seguros médicos, las compañías aseguradoras y farmacéuticas, las repercusiones sobre países subdesarrollados, son algunos de los temas candentes que van apareciendo en el filme. Moore declaró en una entrevista que: “*si la gente pregunta, díganles que Sicko es una comedia acerca de 45 millones de personas sin salud pública en el país más rico de la Tierra.*” Los documentales de M. Moore han tenido un éxito mediático sin precedentes con el que se ha devuelto al

documental social su grandeza mediante el recurso a la ironía, la búsqueda de la empatía, la habilidad para entrevistar, la inteligencia discreta y tantas otras cosas más. No obstante, Michael Moore no ha salido indemne de las críticas pues ha sido acusado de difundir “medias verdades” a través de dudosos métodos de trabajo (E.R. Romero: 2008, 342). A pesar de ello, necesitamos más Moore(s) para que no sólo tomemos “posesión” (en la butaca del cine o en el sofá de casa) y “posición” (sobre todo, a través de expectativas de espectador) y hagamos algo más... por ejemplo, algo tan sencillo como actuar.

No cabe duda de que estas últimas cintas cinematográficas han abierto las puertas a otras muchas, ya sean superproducciones o sólo microdocumentales escondidos en el rincón más recóndito de una página *web* no consultada o de un *blog* medio abandonado. En cualquier caso, han contribuido a cambiar algo, por mínimo que sea, de la cultura actual fomentando situaciones incómodas para los poderes públicos. Quizás el ejemplo más llamativo sea el del documental *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006), en el que se critica los efectos devastadores del cambio climático producidos por la actividad humana sobre nuestro planeta. La presentación la realiza Al Gore, exvicepresidente estadounidense durante el mandato demócrata de Bill Clinton. En un tono educativo y a modo de letanía, explica las consecuencias del calentamiento global mediante ejemplos gráficos donde advierte del retroceso de glaciares en los últimos siglos al mismo tiempo que aporta datos sobre la desaparición del hielo en la Antártida debida a concentraciones muy altas de dióxido de carbono. Para exponer lo anterior, se ayuda de un *power point* e intercala dibujos del creador de los Simpson. Él mismo aparece sobre un submarino nuclear que emerge del Ártico rompiendo el hielo junto a imágenes sensibleras de sus viajes, de su vida, del accidente de su hijo, etc. El llamado con anterioridad por los parlamentarios republicanos “Míster

Ozono” ya había pronunciado conferencias y escrito algún libro (*La tierra en la balanza*) donde apelaba a un discurso ecologista que ahora se confirmaba. Este filme obtuvo varios premios, entre los que destacó El *Oscar* de 2006 al mejor documental y a la mejor canción original. Pero más relevancia tuvo la concesión a Al Gore del Premio Príncipe de Asturias de Cooperación internacional y sobre todo del Premio Nobel de la Paz en octubre de 2007. No obstante este éxito sin precedentes, se ha planteado la veracidad del documental. A pesar de que la *Associated Press* contactó con expertos climatólogos y muchos de estos confirmaron los datos, tampoco han faltado sus detractores. En 2007 se realizó otro documental titulado *La gran estafa del calentamiento global* en el que aparecen otros expertos en el tema cuya opinión es contraria a las explicaciones y comentarios de Al Gore. Además, algunos ecologistas hicieron críticas muy profundas al documental. El tono propagandístico y publicitario y la exaltación en ocasiones nada comedida de su protagonista, que no parece ser del cambio climático, no recorta méritos a la importante difusión que tuvo esta película que incluso llegó a ser distribuida adjunta a un ejemplar del *National Geographic*. Sólo la amplísima difusión del documental es un síntoma de las posibilidades de concienciación que tienen estos medios audiovisuales, aunque por infortunio muchas veces sólo se quedan en eso.

Pero no todo debe de ser euforia desmedida. Cabe centrarnos ahora en las pequeñas producciones documentales. Siempre, como en casi todas las cosas, hay inconvenientes y vicios. La inocencia fetichista no tiene límites. Todos los artefactos eternamente susceptibles de perfección que son objeto del deseo y hasta de la obsesión, nos perturban la vida habitual aunque no lo reconozcamos. La ciega fascinación por las máquinas e instrumentos sofisticados resulta alentador para obtener nuestras pasiones más recónditas y sombrías. Los poderosos y burócratas digitales lo saben, pues tienen recursos estratégicos para conseguir lo que

persiguen; por este motivo, la digitalización del espacio creativo es un peligro disfrazado. Ahí viene una contradicción insalvable: recurrir a la tecnología capitalista para criticar formas de capitalismo atroz y destructor, muchas veces con inocencia mimética pero en otras con intención hipócrita.

En este sentido, ya ni los propios medios de comunicación pretenden, al difundir informaciones supuestamente verídicas, descubrir la verdad y ni siquiera aproximarse a ella. No existen las certezas documentales. La democratización audiovisual ha liberado en parte la dependencia económica, pero en cambio ha sufrido los envites de la presión tecnológica que no deja de ser por otra parte un disfraz crematístico. La consecuencia de todo esto es dramática: la vigilancia y el control de nuestras vidas oprime los espacios de libertad por parte del poder político y económico que nos ofrece seguridad y protección frente a lo desconocido. El *Panopticon* de Bentham renace globalizado ya que asumimos con naturalidad pasmosa la autovigilancia y el autocontrol; y eso mismo es lo que le sucede a la imagen documental, que se convierte en instrumento de vigilancia y control de su propio autor (Rendueles, C.: 2013, 20-29; Romero, E.G.: 2008, 243). De esta manera y con una clara intención manipuladora, se ha potenciado y publicitado exponencialmente las filmaciones entre personas a través de pequeños pero sofisticados móviles, microordenadores, tabletas, todo tipo de utensilios cibernéticos u otros objetos al uso. Un sugerente ejemplo de esto es el surgimiento de la personalidad *selfie* de todos aquellos que se autorretratan y autograban creando formas de pseudocumental narcisista en el que el único protagonista es uno mismo. Así el documental cobra vida mientras que el individuo pierde libertad; al mismo tiempo que el documental se muere, el esperpento resucita; el documental deja de ser cine verídico para convertirse en cámara de vigilancia... ¿y después qué vendrá? Pues no lo sabemos y quizás mejor no saberlo.

6. PERO... ¿Y QUÉ HAY DE LOS DERECHOS HUMANOS?

Todo eso y más pues los derechos humanos son mucho más que eso.

Quizás todo lo anterior también le está sucediendo a los derechos humanos vistos y oídos a través de la filmación documental. Tal y como antes se advertía, denunciar abusos y aberraciones de todo tipo usando un instrumental patentado por empresas, generalmente multinacionales, que de alguna manera contribuyen por acción u omisión a que se toleren tales abusos, resulta contradictorio en el caso del recurso a plataformas o medios *on-line* controlados y distribuidos por imperios económicos y financieros, tal y como sucede con los citados *Google*, *Yahoo* o *YouTube*, entre otros. Un argumento circular que como tal, no tiene solución posible y que siempre se ha dado en el cine o en las otras artes y probablemente continuará dándose en todos los ámbitos de la vida, pero que ahora y de momento se agrava de forma descomunal.

De otro lado, no todo son contrariedades, por fortuna: el punto de vista positivo está en el entusiasmo y el compromiso con el que se acepta la creación, difusión o visualización de materiales cinematográficos aunque sean de escasa calidad respecto a sus formas o contenidos. Esa es la grandeza intrínseca al cine en todas sus facetas: la elección personal, la capacidad crítica, la libertad irrenunciable para elegir, o como decía acertadamente un director francés absolutamente genial: “*Tu imaginación apuntará menos a los acontecimientos que a los sentimientos, queriendo siempre que estos sean lo más documental posible (...) Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero.*” (Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Gallimard, París, 1975) o también otro realizador francés no menos genial se refería a que “*el cine es el arte de la mentira*” (Jean Luc Godard en el cortometraje *L'amour*, 1969; Soler, Ll.: 1999, 23). Esa es la esencia y la razón de ser de esta clase de cine: documentar sin que importe la verdad, incluso mentir si es necesario.

Volvamos atrás de nuevo en ese eterno retorno que iniciamos al comienzo de estas páginas. La indefinición del cine documental así como de los derechos humanos, más su amplitud e imposible reducción conceptual, lleva a plantearse si hay una posible exposición temática susceptible de ser organizada tanto de uno como de los otros. Por lo ya comentado, parece que no. Una vez observada la trayectoria histórica de ambos y en un intento analítico de aproximación casi desesperado, no se puede ser innovador aunque se quisiera. Así los derechos humanos aparecen de forma mayoritaria en el cine documental a través de tres tipos de manifestaciones que se pueden hacer coincidir con las clasificaciones jurídicas más comunes de índole pedagógica y aceptadas en su desarrollo a partir de la Modernidad. A saber: el asentamiento de los derechos civiles y políticos, la insuficiencia de garantías de los derechos económicos y sociales, la comprensión de derechos emergentes o de nuevos derechos, etc. No obstante, tan poca originalidad se redime y expía al aceptar la imposibilidad de su sistematización mediante una premisa indiscutible y reasuntiva: todos los derechos humanos presentes y futuros son susceptibles de ser tratados por el cine documental; para ello sólo hace falta imaginación, fuerza e ilusión.

Incluso resulta complicado establecer una línea temática de documentales sobre los derechos humanos, pues las cláusulas identificadoras de los mismos son imposibles. Si hay que señalar algunas, pueden mencionarse tres básicas relacionadas con los derechos humanos que en bastantes ocasiones aparecen entrelazadas: a) documentales naturalistas (medio ambiente y desastres ecológicos, etnias exóticas, comunidades indígenas, lugares paradisíacos, animales en su medio natural, etc.); b) documentales políticos (pueblos sin estado, minorías étnicas, religiosas o lingüísticas, regímenes totalitarios y dictaduras militares, gobiernos o líderes corruptos, grupos discriminados, poblaciones exterminadas, genocidios y magnicidios, etc.); c) documentales sociales (situaciones de pobreza, escasez o falta de vivienda, hambre, carencias

en sanidad, graves deficiencias en educación, problemas y taras en inmigración, conflictos de género, etc.); y d) una categoría residual donde debe entrar todo lo demás, pues cualquier cosa es susceptible de desamparo y necesidad de protección. No obstante, es imposible delimitar esta congerie de aspectos y ámbitos de la realidad tan intrincados entre sí y unidos por una misma intención: la denuncia y posterior reivindicación de unas condiciones de vida adecuadas, saludables e incluso felices.

El documental cinematográfico sobre derechos humanos, sea el ejemplo que sea, tiene el mismo objetivo fundamental que la literatura, o en concreto la novela: crear “torrentes de emoción” e “imaginar la igualdad”. Se trata de sentir una empatía, comprender la subjetividad de los demás e imaginar las experiencias internas como propias (Hunt, L.: 2007, 35 ss.; 39). Con esta finalidad, se utilizan todo tipo de recursos que alejan al documental sobre derechos humanos de su intención verídica. Las características definitorias que fueron señaladas en el apartado anterior se ajustan perfectamente a este tipo de producciones: su carácter ideológico, sobre el que no cabe detenerse pues aparece con claridad, y la mezcla de realidad y ficción, también notoria, pero sobre la que se puede hacer alguna observación más. El realizador documental moldea un relato con intenciones que en general apela a la protección de los derechos humanos, en este caso. En tal sentido, la única diferencia entre el cine de ficción y el documental se puede reconducir a un asunto de grado: mientras que el de ficción es una cuestión de escopofilia (placer de mirar), en el documental se prioriza la epistefilia (placer del conocimiento) que indica una forma de compromiso social e incluso un sentido de la identidad cultural (Nichols, B.: 1991, 232 ss.).

Pongamos un ejemplo significativo: las filmaciones sobre animales. Los protodocumentales de finales de siglo XIX ya se fijaban en la vida animal sin mayor pretensión que captar su imagen, tratándose de documentales naturalistas. Esta idea se va transformando con el paso del tiempo hasta la actualidad, en la

que los productos cinematográficos sobre animales tienen dos funciones básicas: el mero entretenimiento —muchas veces a través de la animación— o bien la denuncia de las condiciones en las que viven. Esta segunda es el foco de atención de los defensores de los llamados “derechos de los animales”. En estos filmes, se suele dramatizar la narración, se trucan las imágenes imposibles de captar o mantener con una cámara, incluso aparecen animales amaestrados, creando así artificios a la conveniencia del director y su equipo de realización. Por ejemplo, en versión amable y hasta sensiblera, centrémonos en osos.

El oso (*L'ours*, Jean-Jacques Annaud, 1988) es un docudrama de producción franco-norteamericana que cuenta la historia de un oseño llamado Youk en el Canadá del siglo XIX. Su madre intenta alcanzar un panal de miel en una zona montañosa y le caen encima un montón de piedras que la matan. Youk se queda solo en plena naturaleza y tiene que sobrevivir. Entonces se encuentra con Kaar, un macho Kodiak —especie de oso pardo— adulto, que decide adoptarlo y protegerlo. Dos tramperos, Bill y Tom, se cruzan con los dos osos y deciden cazarlos. La persecución acaba por ser una cuestión de orgullo personal de los cazadores que al final toman conciencia del derecho que tienen los animales a la vida. No hay prácticamente diálogos, los protagonistas son los osos mientras que los humanos son actores secundarios. A través de la mirada oseña, la fotografía y la descripción de la naturaleza son el punto fuerte de la película. Cuatro años tardaron en prepararla. Hubo muchos problemas para rodar, entre ellos una secuencia en la que aparecían los osos, un puma, un ciervo y unos perros. Los animales, obviamente, estaban amaestrados. Algunas curiosidades son dignas de mención; por ejemplo que antes de empezar a rodar la película prepararon a Bart (el nombre real de Kaar, el oso adulto) para que no se comiera al pequeño Youk puesto que en su contexto natural los osos machos devoran a los cachorros cuando pueden; por este motivo a Bart le pusieron un muñeco de peluche del

tamaño de Youk para que jugara con él y así después no le atacara. Bart, nacido en cautividad en un zoológico, se convirtió en actor de prestigio en varias películas e incluso acudió a una ceremonia de los Oscar. Por cierto, no era vegetariano ya que, como le sucede a todos los osos, le gustaba mucho el salmón y las patas de pollo.

El segundo documental osezno difiere del anterior en su planteamiento. *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) recoge las filmaciones y los puntos de vista de Timothy Treadwell, un ecologista entusiasta de los osos *grizzly*, una especie esquiva y a menudo violenta. Pasó trece veranos en el parque nacional de Katmai en Alaska y fue cogiendo poco a poco confianza con los osos. Utilizó sus reportajes para llamar la atención sobre el estado deficiente en el que estos animales se encontraban. En su décimo tercera visita al parque, junto a su novia, fue atacado, matado y comido en parte por un oso. Grabaciones sonoras, entrevistas a conocidos, reflexiones de un perturbado mental, son las bases del relato. Si se hace un análisis a fondo, la personalidad de Timothy tiene una gran carga de contradicciones que sublima con su amor por los osos y la defensa de sus cualidades a pesar de que estos animales son máquinas instintivas de matar. El ridículo de su personalidad se exagera con su irrisorio timbre de voz y sus extravagancias; por ejemplo dormir a la intemperie abrazado a un oso de peluche, pretender conocer el lenguaje de los osos, etc. Su ridícula visión de la naturaleza y su extraño amor por los animales resulta tragicómica: “*te amo abejita; te amo zorrito; te amo señor oso; los amo; los amo*”. Este documental va más allá de la simple documentación. De las más de cien horas grabadas por Treadwell, el director selecciona unos cuantos minutos que reflejan la locura romántica del desquiciado, en este caso materializada a través de unos osos peligrosos que, por supuesto, en la realidad están domesticados.

Este par de documentales naturalistas y pretendidamente ecologistas sobre animales dan buena muestra de las dificultades y lími-

tes que tienen las producciones de este talante. Ahora bien, no hace falta recurrir a animales para hablar de la necesidad fílmica de hacer converger realidad con ficción. El documental más atroz, truculento y escandaloso del cine español, y por tanto provocador hasta la saciedad, *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), tiene aspectos que recuerdan esta conjunción entre lo verídico y lo ficticio. Producido por un anarquista al que le había tocado la lotería —aunque parezca increíble— es posiblemente el mejor documental realizado en España. Se trata de un retrato de la comarca cacereña de Las Hurdes, muy pobre y subdesarrollada. Insalubridad, miseria, hambre, enfermedades y otras desgracias van sucediéndose durante los 27 minutos que dura la proyección. Pero la ficción también tiene su sitio, aunque no lo parezca, en ciertos momentos: el burro moribundo comido por unas abejas que tiene las patas atadas, la cabra despeñada desde unos riscos previamente abatida por una escopeta, la niña enferma aquejada por un dolor de muelas simuladas con una dentadura de una anciana del pueblo, o el cadáver de un bebé metido en una artesa para cruzar el río, son trucos que no menosprecian ni restan valor a este cortometraje de profundo calado social que es insustituible, sublime y hasta necesario para entender la situación española de la época.

Como ejemplo de documental montado en forma de mezcla con presencia de varias de las categorías de derechos humanos mencionadas con anterioridad e incluso intercaladas entre sí, nos resulta muy cercano *La espalda de mundo* (Javier Corcuera, 2000). Se trata de un largometraje documental en el que se narran tres historias cuyo punto en común es la marginalidad y la vulneración de los derechos humanos en diferentes lugares del mundo. Son tres historias sobrecogedoras, duras y tiernas a la vez, tituladas *El niño*, *La palabra* y *La vida*. En la primera de ellas (*El niño*), el rodaje refleja la vida de los niños peruanos del extrarradio de Lima, que en lugar de ir a la escuela, se pasan el día picando piedras para poder subsistir. Los niños hablan sobre problemas de adultos como

la obligación de ir al trabajo, la responsabilidad frente a sus familias, a la vez que juegan al fútbol. El segundo (*La palabra*) cuenta la historia de Leyla Zana, que se encontraba embarazada de su segundo hijo cuando encarcelaron a su marido Mehdi por motivos políticos. Aprendió a hablar turco para poder visitarlo en la cárcel. Más tarde empezó a estudiar y llegó a ser la primera mujer kurda elegida diputada. Se encontraba presa en la cárcel después de pedir en el Parlamento turco la libertad de expresión para su pueblo. Se muestra así la persecución y represión del pueblo kurdo en Turquía. El tercero y último (*La vida*) es un fuerte alegato contra la pena capital en los EE.UU. de Norteamérica. Thomas Miller llevaba años en el corredor de la muerte del Estado de Texas acusado de robo y de asesinato. Había pasado por diez fechas de ejecución aplazadas mediante las apelaciones de su abogado, pero también es cierto que conoció a 120 personas que fueron ejecutadas mediante una inyección letal. Aparte de los testimonios de los condenados y de sus familiares, son escalofriantes, por su frialdad e inmisericordia, las declaraciones de los funcionarios y del sacerdote de la prisión.

Ahora bien, al filme anterior no le tienen que envidiar para nada otros documentales que quizás no sean tan estructurados, pero que sin duda afrontan problemas globales en los que el espectador avezado puede observar un cúmulo de deficiencias humanas que van más allá de lo explícitamente identificable bajo un hilo argumental definido. Son dos producciones españolas, como la anterior, pues no hace falta irse mucho más lejos. Ambos casos coetáneos son preferencias no se resisten a su mención: *Las alas de la vida* (Antoni P. Canet, 2006) y *Goodbye, America* (Sergio Oskman, 2006). Dos trabajos en la línea de recuperación oral del documental autonarrado que se centran en la complejidad del ser humano y sus ganas de vivir. La visualización de ambos filmes es imprescindible para cualquier buen amante de los derechos humanos que intenta aprender más allá de lo evidente a través del cine; esto es, no me refiero a vulneraciones

explícitas de los mismos, como mostraba el documental anterior. En estas grabaciones, la vida trasciende de tal manera que cuestiones relacionadas con los derechos humanos como son la muerte digna, la inteligencia emocional ante ésta, el deseo de la alegría por vivir junto a una resistencia tranquila a morir, se convierten en marcadores implacables del ligero umbral que separa la vida de la muerte.

Las alas de la vida es un documental protagonizado por Carlos Cristos, médico de 47 años que descubre que padece atrofia sistémica múltiple, una enfermedad degenerativa mortal. Acostumbrado a ejercer como médico de familia y transmitir a algunos de sus pacientes diagnósticos muy graves, al sufrir una enfermedad letal en sus propias carnes llama a su amigo Antonio, director de cine, con la intención de narrar el camino hacia su propia muerte. Persona muy inquieta y con ganas de vivir, reflexiona sobre él mismo, sus vivencias, su familia, sus amigos. Lo hace con serenidad y templanza pero sin desconocer la realidad; por ello dice en un momento dado que “*lo entiendes con la cabeza, pero no con el corazón*”. Impresionante testimonio que reparte sensibilidad a raudales y que no deja indiferente a nadie. Sin más palabras...

Goodbye, America es otro documental sin desperdicio; es la última producción en vida de Elías Querejeta. Al Lewis, actor estadounidense que encarnó el papel del abuelo en *La familia Monster*, una telecomedia realizada entre 1964 y 1966, muchas veces repuesta y considerada una obra de culto entre sus adictos, cuenta la historia de su vida. Al Lewis era en la serie “el abuelo Drácula”, padre de la impresionante Lily Monster y suegro del no menos encantador Herman Monster. Miembro del *Sindicato de Científicos Locos*, se recluía en el sótano para realizar experimentos extraños. El actor, ya octogenario, relata sus anécdotas masticando un puro y sentado mientras le maquillan el rostro mirando un espejo. Muestra una excelente memoria y un sentido del humor cínico durante el tiempo que se dedica a contar la historia reciente de los EE.UU. de Nor-

teamérica: la segunda guerra mundial, la caza de brujas de McCarthy, la guerra de Vietnam, el gobierno Bush, etc. Icono de la cultura popular, era un personaje polifacético pues había trabajado de payaso, de profesor de psicología infantil, de ojeador de baloncesto, dueño de un restaurante, de una agencia de espías, candidato a gobernador de Nueva York y al final locutor de radio, entre otras dedicaciones. En *Goodbye, America* no cuenta tanto su ajetreada vida sino que se sincera, reflexiona y crítica con acidez la política yanqui. Su pasado de activista político radical de izquierdas surge cuando detalla sus experiencias. A medida que avanza el documental, el maquillador va dando un color grisáceo a su rostro que imita la apariencia mortecina del abuelo Monster al que interpretaba. Es un mensaje: Al Lewis padecía una grave y larga enfermedad y estaba a las puertas de la muerte. Ya le habían cortado una pierna y los dedos de la otra, aunque eso no se vea de forma explícita. Ahora bien, su lucidez no se la habían sesgado. Otro documental magnífico y entrañable que afronta, como el anterior, cuestiones como el derecho a vivir y morir con dignidad, con autonomía y razón de ser.

Algo que no podía faltar en este elenco documental son los casos más extremos y displicentes ante los que nos podemos encontrar sobre la vulneración de derechos humanos en el mundo. Guerras, exterminios, torturas, asesinatos, entre otras atrocidades provocadas por el ser humano. Por desgracia, hay muchos ejemplos de todo eso; por fortuna, muchos de ellos quedan recogidos con veracidad en documentales que tienen ahora una fácil difusión para así recordar y recuperar conciencias. Bastará con referirse a dos de estas barbaridades tratadas a través del cine; *Juicio a las Juntas: el Nüremberg argentino* (Miguel Rodríguez Arias, 2004) y *El arte de matar* (*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2013).

Juicio a las Juntas: el Nüremberg argentino expone los hechos que sucedieron en el juicio a las juntas militares argentinas de la dictadura militar acontecida entre 1976 y 1983. El presidente Raúl Alfonsín llegó al poder a finales de

1983 y a los pocos días sancionó dos decretos en relación al comportamiento de los responsables: uno para enjuiciar a dirigentes de organizaciones y otro para hacer lo mismo con los integrantes de las tres juntas militares que hubo desde el golpe del 24 de mayo de 1976. Alfonsín creó en ese mismo momento la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) con el objetivo de juntar pruebas y testimonios que avalaran esos juicios. El 22 de abril de 1985 se sentó en el banquillo de los acusados a nueve militares de alto rango entre los que estaban Videla, Massera, Viola, Lambruschini y Agosti, que fueron condenados por cometer delitos de lesa humanidad; los dos primeros a cadena perpetua y los tres últimos a 17, 8 y 4 años de cárcel, respectivamente. Antes de la sentencia se analizaron 281 casos, se recogieron testimonios de los supervivientes de los campos de concentración, se revisaron los archivos de las juntas, etc. Hubo protestas sobre las sentencias porque se consideró que las condenas eran leves y que muchos acusados quedaron absueltos. Durante el tiempo en que tuvo lugar el juicio, sólo pudieron emitirse por televisión algunos fragmentos sin sonido debido a que el gobierno decidió no reproducir el juicio completo al estimar que habían condiciones adversas. Incluso en el documental sólo se muestran unos pocos minutos de las 530 horas grabadas en vídeo. Se utilizan además imágenes de archivo, material fílmico de la época, entrevistas a personajes relevantes, etc. Su objetivo principal era educativo, es decir, dar a conocer a los jóvenes que no vivieron la dictadura los objetivos y métodos represores. En cambio, de cara a los mayores, la intención era otra: recuperar la memoria histórica y que los hechos no quedaran olvidados; pero más que recuperarla, se trataba de reconstruirla porque no había pasado suficiente tiempo para olvidar (Romero, E.G., 2008, 372). En el juicio se detallan algunas de las relaciones personales forzadas y asquerosas de los militares con los presos como el caso de obligarlos a acudir con ellos a celebrar la victoria de Argentina en el mundial de fútbol de 1978 o las salidas a ce-

nar con las secuestradas. En este documental, la perversión humana parece no tener fin.

El arte de matar (The Act of Killing) es la siempre penúltima muestra de la agonía y el dolor humano imposible de imaginar. Comienzo por calificarla en pocas palabras: contenido insultante, repelente, indigesto o vomitivo, enfermo, monstruoso, depravado, maligno, terrorífico o escalofriante, grotesco y muchas otras cosas más; pero con todo ello es la representación del mal absoluto que debemos conocer y por tanto, una obra maestra documental pues hace temblar y sugiere gritar como menos. Quizás como se decía en la revista *Variety*: “es una película que ruega que la veamos, para luego no volver a verla nunca más”. Tras el golpe de estado militar de 1965 en Indonesia realizado por el general Suharto, se produjo el genocidio de miles de ciudadanos, sobre todo de presuntos comunistas chinos con la intención de implantar un “nuevo orden” y así unificar a una población fraccionada para someterla al carisma y personalidad de su presidente. Suharto ostentó el poder desde 1965 hasta 2002, fecha en la que murió. El director del documental se pone en contacto con miembros de las brigadas paramilitares que sirvieron al dictador con el objetivo de aniquilar a miles de víctimas inocentes. Los siniestros protagonistas del documental, Anwar Congo y Herman Koto, no tienen desperdicio.

El primero de ellos tiene la apariencia de un señor delgado de unos setenta años, simpático y sonriente. Cabecilla de una banda de pequeños delincuentes en su juventud, tras el golpe de estado pasó a ser el líder de un escuadrón de la muerte que acabó con más de quinientas mil personas. Así llegó a ser temido y respetado. El segundo personaje se presenta como exmiembro de un grupo paramilitar con tres millones de adeptos. Ambos hacen una especie de *casting* a ciertos sujetos para así recrear los acontecimientos del exterminio. Se sienten orgullosos por su trabajo y presumen de sus viejas hazañas. Algunos detalles macabros de su escenificación dan asco y cortan la respiración: al principio del documental, An-

war Congo, sin duda el actor principal que se escenifica a sí mismo, cuenta en una terraza donde asesinó a varios seres humanos que allí hacía un olor inaguantable mientras se jacta de haber sido práctico e higiénico en las ejecuciones; más tarde se le ocurre que una de sus víctimas lo acecha convertido en fantasma; o en otro momento se intenta colocar en el sitio de sus torturados; maneja cámaras de filmación por doquier; en otra escena se viste de gánster como si estuviera interrogando de forma violenta; explica y escenifica cómo se viola a una mujer, y muchas otras salvajadas más que abren la duda de si su visión debería estar prohibida. Pero cuando más estupor causa es al recrear sus ejecuciones explicando su técnica favorita para matar: ahogar con un cable metálico en torno al cuello del ajusticiado.

Por momentos, este documental recuerda a otro también impresionante pero mucho más comedido aunque sin duda efectivo, que es *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973) en el que salen los tres últimos verdugos españoles del régimen del general Franco, que son entrevistados y que reflexionan sobre su siniestra actividad. Pero las comparaciones son forzadas, sin lugar a dudas.

Acabaremos con un par de notas escalofriantes sobre este documental que se sitúan entre lo grotesco y el humor negro. Anwar Congo y sus cómplices eran aficionados al cine porque vendían entradas en el mercado negro, por lo que utilizaron escenas de sus películas favoritas para recrear escenas de interrogatorios, de torturas y de asesinatos. Así reconoce que John Wayne y Al Pacino fueron su principal fuente de inspiración para convertirse en un tipo duro. También explica que aprendió a matar con alegría por influencia de la música y el ritmo de Elvis Presley. Sin duda, son efectos de una temprana y negativa globalización.

Los autores de estas matanzas nunca han comparecido ante tribunales ni han sido juzgados. Este documental enseña el mal en su plenitud. Disgusta, crea malestar, pero hay que verlo ya que cosas así no pueden pasar desa-

percibidas ni caer en el olvido. A veces ésta es la única manera de conocerlas para enfrentarse con decisión a ellas.

Hemos utilizado la mejor táctica posible: contar historias e imágenes. La proliferación de películas y la expansión imparable de cortos documentales comprometidos en cualquier parte del mundo hace de la representación audiovisual verídica una realidad incontestable. Latinoamérica grita en su práctica totalidad; Norteamérica deja de ser ombliguista; Europa se lamenta del tiempo perdido; Asia y Oceanía dejan de ser unas desconocidas y se reivindican; África pierde la vergüenza y se desnuda. Así son los derechos humanos vistos y oídos a través del cine y el video documental.

7. SI LUIS GARCÍA BERLANGA LEVANTARA LA CABEZA, RODARÍA "LOS DESAHUCIOS"

Esto es tanto un recuerdo como un homenaje y un deseo. No se puede decir que es imposible porque no lo es. En el cine no hay límites sino imaginación y ensueño.

En España hay una larga tradición y tendencia a mostrar aspectos de la realidad cotidiana más dramática desde un punto de vista jocoso, alegre, a modo de divertimento. Son trampas inteligentes frente a la mezquindad, la corrupción y el abuso de los que tienen el poder y la riqueza. Esto, por fortuna, forma parte de nuestra idiosincrasia desde siempre pues mucho antes de la representación audiovisual ya estaba en la literatura y en las artes plásticas, quizás desde tiempos inmemoriales.

El documental primitivo ya quedaba imbuido de estas características e incluso tendía hacia aspectos más folklóricos como eran las corridas de toros finiseculares del XIX. A otro nivel, las producciones documentales de la guerra civil y postguerra son las de mayor repercusión por su importancia histórica y política. Sin embargo, no cabe duda de que

hay películas no documentales, propiamente dichas, que reflejaban la realidad española de su época de manera ácida, rocambolesca y es-trambótica, sobre todo aquéllas que criticaban las peculiaridades de la España franquista. Uno de los encantos de éstas era la manera más o menos críptica con la que dejaban en evidencia a las autoridades del régimen y a sus acólitos.

Las películas de L.G. Berlanga reflejan a la sociedad española desde su interior en un tono satírico y corrosivo. Sin duda son un referente inestimable incluso en la actualidad porque estas obras cinematográficas no envejecen. Soñemos pues. Si Berlanga rodara algo ahora, seguro que se pondría en contacto con su fiel guionista Rafael Azcona y ambos idearían una nueva película a partir de añejas cintas inmortales de más de cincuenta años como son *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Así harían, ya que las circunstancias no han cambiado tanto, ni mucho menos, algo parecido a un *ménage à trois* para revisitarlas y así construir un nuevo producto cinematográfico. Estos filmes no son documentales, en sentido estricto, pero podrían serlo ya que por sus contenidos no tienen nada que envidiar a las producciones documentales que denuncian airadamente la violación de derechos en nuestro entorno inmediato; que las hay, muchas y muy buenas. Para eso tienen un caldo de cultivo muy concentrado que se lo facilita.

Empecemos entonces por imaginar un argumento atractivo y mordaz. Se puede recurrir a entrevistas y testimonios, documentos e informes, imágenes de archivo, suplantaciones, etc. Eso no es difícil; hay medios para ello. Bajo un formato entre el docudrama y el *mockumentary* o falso documental, vamos a ver qué puede salir de las tres obras maestras anteriores.

Una multinacional estadounidense busca un lugar en España para montar un complejo hotelero destinado al descanso de ejecutivos, con ayudas de la Unión Europea. Un estudio del terreno indica que las intermediaciones de un

pueblo de la sierra de Madrid es el sitio perfecto para descansar y jugar al golf. Con este objetivo se necesita expropiar las viviendas de las afueras para construir parte de las instalaciones. Los americanos idean un plan: visitar el pueblo y ofrecer un gran banquete el día de navidad a los lugareños en las instalaciones del cine abandonado por falta de uso. El menú se compone de alitas de pollo del *Kentucky Fried Chicken*, que salen más baratas. De paso, cuando estén animados se les ofrecerá acciones del complejo por precios módicos que les sacarán de la pobreza si invierten todos sus ahorros. En la cena no falta de nada; mucho vino, banda de música y animadoras o animadores con poca ropa, a pesar de ser pleno invierno. Todos firman. Pero en realidad los americanos no han aparecido. Eran empleados de banca que simulaban a sus jefes. Más tarde, las acciones caen en picado. Los vecinos son desahuciados por el Banco y tienen que irse del pueblo para malvivir. Las casas son derruidas. Pero después los americanos no reciben ayudas oficiales y aca-

ban por irse al Japón, donde les dan mejores condiciones. Pero... ¿y qué pasa con *El verdugo*? Pues ya que tenemos al genial Pepe Isbert en el doble papel de alcalde y verdugo —muy adecuado, por cierto—, éste puede actuar de alcalde que se va a jubilar, que se ha comprado un adosado nuevo y para pagarlo encarga a su sucesor en la alcaldía, su cuñado, el concejal de cultura que por supuesto vive del cuento y al que se le está acabando el chollo, que exterminar a todos los mosquitos que han proliferado en las afueras del pueblo por una equivocación al echar pesticidas en mal estado para fumigar las hierbas del entorno del campo de golf.

La película se llamará *Los desahucios*. No tendrá subvenciones públicas ni se estrenará en las salas de cine pues esto no vende ni interesa. No tendrá beneficios económicos. Ni políticos ni banqueros la verán en su cómodo sillón, porque no usan su preciado tiempo y dinero en estas cosas tan banales; prefieren gastarlos en fastidiar a los demás y cuanto más mejor.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

- Altman, R. (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Barroso, J. (2009), *Realización de documentales y reportajes*, Madrid, Síntesis.
- Barnouw, E. (2002), *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
- Breschard, J. (2004), *El documental: la otra cara del cine*, Barcelona, Paidós.
- Bresson, R. (1975), *Notas sobre el cinematógrafo*, París, Gallimard.
- Campo, J.; Dorado, C., coords. (2007), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Ediciones del Movimiento.
- De Lucas, J. (1994), *El desafío de las fronteras. Derechos humanos y xenofobia frente a una sociedad plural*, Madrid, Temas de Hoy.
- De Lucas, J. (2013), *Cine: lecciones de libertad*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- Feldman, S. (1990), *Guión argumental: guión documental*, Barcelona, Gedisa.
- Gómez García, J.A. (2008), El derecho y los géneros cinematográficos: panorama general, en *El derecho visto por los géneros cinematográficos* (J.A. Gómez García, ed.), Valencia, Tirant lo Blanch (colección cine y derecho).
- Hunt, L. (2007), *La invención de los derechos humanos*, Barcelona, Tusquets.
- Nichols, B. (1991), *Representing Reality*, Bloomington & Indianápolis, Indiana University Press.
- Peces-Barba, G. (1999), *Curso general de derechos fundamentales. Teoría general*, Madrid, Universidad Carlos III-BOE.
- Pérez Luño, E. (1999), *Derechos humanos, Estado de Derecho y Constitución* (6ª ed.), Madrid, Tecnos.
- Perona, M.A. (2010), *Ensayos sobre video, documental y cine*, Córdoba (Argentina), ed. Brujas.
- Romaguera, J.; Alsina, H., eds. (1998), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Romero, E.G. (2008), El derecho y el documental, en *El derecho visto a través de los géneros cinematográficos*, en Gómez García, J.A. (ed.), Valencia, Tirant lo blanch (colección cine y derecho).
- Rendueles, C. (2013), *Sociofobia. El cambio político en la utopía digital*, Barcelona, Capitán Swing Libros.
- Rotha, P. (1936), *Documentary Film*, London, Faber & Faber.

- Ruiz Sanz, M. (2010), "La enseñanza del derecho a través de cine: implicaciones epistemológicas y metodológicas", en *Revista de Educación y Derecho* núm. 2, Barcelona, Bosch.
- Sánchez Noriega, J.L. (2004), *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.
- Soler, L.L. (1999), *Así se crean documentales para cine y televisión*, Barcelona, CIMS 97.
- Vértov, D. (2009), *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Capitán Swing Libros.

PELÍCULAS CITADAS (POR ORDEN CRONOLÓGICO)

Nanuk el esquimal (Nanook of the North, R.J. Flaherty, EE.UU., 1922); *El hombre de la cámara (Celovek's Kinoapparat*, Dziga Vértov, URSS, 1929); *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin: Die Sinfonie der Grobstandt*, Walter Ruttmann, Alemania, 1929); *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, España, 1933); *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens*, Leni Riefensahl, Alemania, 1935); *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, Italia, 1945); *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, España, 1953); *Noche y Niebla (Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, Francia, 1956); *Plácido* (Luis G. Berlanga, España, 1961); *El verdugo* (Luis G. Berlanga, España, 1963); *If (If*, Lindsay Anderson, Gran Bretaña, 1968); *L'amour (L'amour*, Robert Bresson, Francia, 1969); *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, España, 1973); *Antonio Gramsci (Antonio Gramsci: i giorni di carcere*, Pasqualino del Fra, Italia, 1976); *La guerra de las galaxias (Star Wars*, George Lucas, EE.UU., 1977); *Flora Tristán (Die Reise nach Lyon*, Claudia von Alemann, Alemania, 1981); *Shoah "Catástrofe"* (Shoah, Claude Lanzmann, Francia, 1985); *Rosa Luxemburgo (Rosa Luxemburg*, Margarethe von Trotta, Alemania, 1986); *El oso (L'ours*, Jean-Jacques Annaud, Francia, 1988); *La espalda de mundo* (Javier Corcuera, España, 2000); *Bowling for Columbine (Bowling for Columbine*, Michael Moore, EE.UU., 2002); *Un día sin mexicanos (A Day Without a Mexican*, Sergio Arau, México, 2004); *Fahrenheit 9/11 (Fahrenheit 9/11*, Michael Moore, EE.UU., 2004); *Juicio a las Juntas: el Nüremberg argentino*, Miguel Rodríguez Arias, Argentina, 2004); *Grizzly Man (Grizzly Man*, Werner Herzog, EE.UU., 2005); *El camino a Guantánamo (The road of Guantana-mo*, Gran Bretaña, Michael Winterbotton, 2006); *Una verdad incómoda (An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, EE.UU., 2006); *Las alas de la vida (Antoni P. Canet, España, 2006)*; *Goodbye, America (Goodbye, America*, Sergio Oskman, EE.UU.-España, 2006); *Sicko (Sicko*, Michael Moore, EE.UU., 2007); *La historia de Lena Baker (The Lena Baker History*, Ralf Wilcox, EE.UU., 2008); *Bruno (Brüno*, Larry Charles, EE.UU., 2009); *Cinema Verité (Cinema Verité*, S. Springer; R. Pulcini, EE.UU., 2011); *Hanna Arendt (Hanna Arendt*, Margarethe von Trotta, Alemania, 2013); *El arte de matar (The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, Dinamarca, 2013).

Fecha de recepción: 05/04/2014

Fecha de aceptación: 07/05/2014