

Título:

El auge del cine de no ficción o el espectador ante el pensamiento crítico.

Autor: **Luis Deltell Escolar.**

Profesor Titular -interino- Universidad Complutense de Madrid.

luisdeltell@hotmail.com

Palabras claves: **Cine documental, espectador y no ficción.**

Eje temático: Globalización y democracia.

Resumen:

Resumen:

El documental se encuentra en la actualidad en uno de sus mejores momentos de aceptación social y de público. Así, en la mayoría de las ciudades europeas hay alguna sala donde se proyectan una película de no ficción, algo inusual tan sólo hace una década. Este hecho se debe a un cambio en la función del emisor. En la actualidad el director-emisor es ante todo un ideólogo que pretende transmitir una opinión o experiencia. El receptor-espectador no valora la objetividad y la imparcialidad sino que busca y espera del director una opinión o mirada sobre el hecho que filma. Se trata, por tanto, de una nueva teoría del documental basada en la subjetividad y la parcialidad.

Key Words: Non fiction, Documentay, espectador.

Abstract:

In today's cinematographic days, the documentary has reached a high level of social and public acceptance. In fact, in the majority of European cities, there is always at least one cinema screen projecting a non fiction film. This is due to the change in the film director's, or broadcaster's, function. At this point in time, the director- broadcaster is an ideologist whose job it is to transmit and convince someone of an opinion or of an experience. The spectator-receiver does not give value to objective and non biased ideas but rather looks for a specific point of view on what is been shown. Therefore, we are seeing a new theory of documentary-making based on subjectivity.

1. La situación previa.

Desde hace años, Víctor Érice habla de la importancia de la primera mirada del cine¹. Su trabajo de análisis estético, ya que la práctica se le ha negado la industria comercial, camina hacia la búsqueda de lo primitivo en el cine. Así, no es extraño que se encuentre fascinado por los largometrajes del director de ficción alemán Friedrich Wilhelm Murnau y del documentalista americano Robert Joseph Flaherty. Aún más, en concreto Érice siente pasión por la insólita película de no ficción que hicieron aquellos creadores titulada *Tabú* (1931).

Esta búsqueda se asocia con una investigación de la inocencia, la objetividad y la imparcialidad. Es decir, con la figura del director-emisor cinematográfico como un narrador neutral y no apasionado. En cierto modo, el modelo ideal sería esos empleados de la compañía de los hermanos Lumière que se dedicaban a tomar “vistas”. “*En el opúsculo redactado hacia 1894, Louis y Auguste Lumière habían dirigido a los fotógrafos aficionados a una serie de consejos. Hace falta, escriben, “sorprender la naturaleza bajo su mejor ángulo”* (Siety, 2005: 50). Es decir el primer director-emisor debía *sorprender* el acontecimiento desde la neutralidad.

Estos primeros *directores* se les asocian con la figura del documentalista. A diferencia de George Méliès empeñado en crear historias de ficción imaginativas y mágicas, los empleados Lumière intentaban traer a las salas de Francia -y del mundo-, los hechos más destacados y mostrárselos a los espectadores *bajo el mejor ángulo*. El funcionamiento de esta primera empresa era muy sencillo: encontrar un acontecimiento exótico que rodar, principalmente en un país remoto y filmarlo según unas normas de comportamiento fieles y objetivas.

Las leyes del rodaje de los Lumière eran francamente estrictas: posición de cámara fija, plano único, movimiento de la manivela de grabación a una determinada velocidad, luz natural y la no intervención física del director en el hecho a grabar. No obstante, estas leyes tan severas no evitaron que se produjesen aberraciones y errores que revolucionaron el concepto cinematográfico –como el descubrimiento del *travelling*².

¹ La primera vez que Víctor Érice trabajó el tema de la mirada primitiva fue en un Congreso de Cine que él mismo dirigía en el verano de 1999 en la Universidad de A Coruña, La Coruña. Entre los asistentes al congreso figuraba -como alumno matriculado- José Luis Guerín. Ambos forjaron una amistad que está resultando de las más creativas del cine español.

² Sobre el sistema de grabación de los hermanos Lumière existe un debate en la actualidad: ¿Los operadores que aceptaban esas normas de rodaje eran realmente *neutrales* o se trataba de una postura

Sin embargo, como es sabido, los Lumière fracasaron comercialmente. Pronto los espectadores se cansaron de ver las *vistas* y dejaron de interesarse de contemplar acontecimientos neutrales por muy raros que éstos fueron y se pasaron en masa al universo mágico y carnavalesco de su competidor Georges Méliès. No obstante, el primer experimento del documental puro nació con ellos.

Hasta la década de los noventa, el documental intentó siempre parecer neutral y objetivo. Las obras de todos los países y de todos los regímenes intentaban siempre parecer sinceros y objetivos. Así, hasta los documentales dirigidos en la Alemania Nazi o los rodados en la Unión Soviética ofrecen una vocación de objetividad, una aptitud que ahora al contemplarlos parece falsa e hipócrita pero que para aquellos emisores cinematográficos era fundamental.

El documental busca transmitir un acontecimiento y un hecho con una apariencia de objetividad, neutralidad e, incluso, sinceridad. Resulta interesante observar como el director de propaganda cinematográfica de la Generalitat catalana durante la Guerra Civil Española defendía esto mismo: *“Cada partido disponía de su propio aparato de propaganda y usaba los medios más adecuados para hacerla efectiva. (...). Cada ideología que explicaba en un público, generalmente con gran dignidad y talento, su propia posición. No se ocultaba nada a nadie”*. (Jaume Mairavittles en Caparrós, 1977)

Por lo tanto, el receptor de un documental buscaba que el emisor intentase mostrar un hecho con coherencia y objetividad. Cuando esto no se producía, o el espectador percibía una manipulación de los documentalistas, el producto audiovisual y su mensaje se consideraba fracasado. Así en los manuales antiguos de dirección cinematográfica se pueden leer siempre consejos dirigidos a ser objetivos, imparciales e, incluso buscar la verdad de los hechos.

Como se intentará mostrar en este artículo, la situación actual es distinta. Desde finales de la década de los noventa, esta aptitud ha cambiado y ahora el espectador no espera ninguna objetividad neutral, sino todo lo contrario un director-ideólogo que habla sobre un tema político o sobre una cuestión social.

2. Películas escogidas y base del estudio.

estética como la que realizan los directores daneses al aceptar las leyes del movimiento realista Dogma 2002?

Para el análisis se tomarán diez documentales. Los criterios para seleccionarlos son dos: que se estrenaran en España en el último lustro y que fuesen los que mejor resultado obtuviesen en la taquilla de los cines de España³.

Además, en capítulo a parte se analizarán dos películas que no cumplen estos criterios: Primera, *Michael and me* (1989), esta película no logró distribución comercial en España y es anterior a la década de los noventa, por lo tanto, no entrará dentro del análisis metodológico pero, sin embargo, es fundamental para entender como nació el fenómeno. Segunda, *¡Hay motivos!* (2004). Una obra que incluye pequeños trabajos audiovisuales de muchos autores españoles. Como se sabe, fue un manifiesto político en contra del Gobierno del Presidente José María Aznar.

Por lo tanto, se presenta el **cuadro 1** con las películas a analizar y el **cuadro 2** con *Michael and me* y *¡Hay motivos!*, que quedan fuera de los criterios pero serán interesantes en el posterior análisis. Se rechazan los falsos documentales como *CSA, The Confederate State of America* (2002) de Kevin Willmott o los largometrajes con pretendido aspecto documental pero que se mantienen en el campo de la ficción como *Gente de Roma* (2005) de Ettore Scola.

Cuadro 1, ordenado cronológicamente:

<i>Extranjeros de sí mismo</i>	José Luis López-Linares Javier Rioyo	España	2000	Histórico.
<i>Ser y tener</i>	Nicolas Philibert	Francia	2002	Social-poético.
<i>Bowing for Columbine</i>	Michael Moore	EEUU	2002	Político-social.
<i>Balseros</i>	Carlos Bosch Josep María Doménech	España- Cuba	2002	Político-social.
<i>Capturing the Fiedmans</i>	Andrew Jarecki	EEUU	2003	Social.
<i>En construcción</i>	José Luis Guerin	España	2003	Social-poético.
<i>La pelota vasca</i>	Julio Medem	España	2003	Político-social.
<i>El cielo gira</i>	Mercedes Álvarez	España	2004	Social-poético.
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Michael Moore	EEUU	2004	Político.
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sabina Guzzanti	Italia	2005	Político

³ Para considerar el registro de taquilla se sigue los datos públicos del Ministerio de Cultura de España y del Instituto de la Cinematografía.

Cuadro 2, por orden cronológico.

<i>Michael and me</i>	Michael Moore	EEUU	1989	Político-social
<i>¡Hay motivos!</i>	Varios autores	España	2004	Político.

Lo primero que llama la atención es que entre los documentales más vistos en España figuran un gran número de películas españolas. De los diez largometrajes de no ficción más vistos nada menos que cinco son españoles. Algo que no se repite en la producción de filmes de ficción, donde casi el 70% de los títulos más taquilleros son de origen estadounidense. Por lo tanto, lo primera apreciación que salta a la vista es que los espectadores sienten gran interés por el cine documental nacional⁴.

Otro dato interesante es que este género cinematográfico se asocia casi siempre con los temas históricos y de naturaleza. Sin embargo, tan sólo una de las películas es histórica y ninguna de las más vistas es de carácter científico, biológico o biográfico. En contra, lo que se observa es que nueve de las piezas son de carácter social y político, teniendo muy presente los acontecimientos y las noticias nacionales o internacionales.

El tercer dato que se deduce con claridad al observar las películas es que 9 de ellas tratan hechos que han acontecido en un periodo cercano o que están sucediendo en el momento del rodaje de la película. La única excepción es la obra histórica de *Extranjeros de sí mismos*. Este dato es muy interesante, pues la mayor cantidad de documentales que se realizan siguen siendo películas de carácter histórico, análisis científicos y biográficos, sin embargo, el espectador lo que busca en las salas de cine son largometrajes que aborden problemas sociales y actuales.

Por último, aparece en tres ocasiones el modelo de documental social-poético. Un subestilo del documental que pretende narrar los hechos mínimos o la intrahistoria de la sociedad y buscar en ellos la poesía cinematográfica, en palabras de José Luis Guerín se trata de un *documental creativo* -y que se analizará más adelante-.

Por todo, se destaca que los largometrajes de no ficción más taquilleros y más seguidos por los espectadores de cine son documentales alejados del estudio histórico,

⁴ La explicación de este dato que se escapa de los límites de este trabajo se acerca y se asemeja al fenómeno de las producciones de series televisivas de ficción españolas. Como se sabe, el telespectador medio siente gran interés por los productos televisivos nacionales, hasta tal punto que las ficciones españolas ocupan los mejores horarios televisivos.

científico, biológico o biográfico. Se trata de un documental social con carácter político o poético y que posee un formato y unas características diferentes⁵.

3. El nuevo panorama del documental.

Para abordar el nuevo formato de documental y la nueva figura del emisor-director cinematográfico, se debe conocer brevemente las funciones del director en un documental que ofrece unas peculiaridades claras en comparación al director de cine de ficción.

La primera diferencia es que un director de documental rueda con un esbozo mínimo que después, con el material filmado, transforma y elabora en un guión. En ficción, como se sabe, se parte de un guión más o menos cerrado⁶. Esta diferencia es fundamental ya que la famosa objetividad del emisor no es tanto por lo que escribe, que en la mayoría de los casos son entrevistas no controladas, sino en lo que *selecciona*. Es decir, la selección es en sí un elemento fundamental de la manipulación creativa e ideológica de un documental.

Por otro lado, el director de cine de ficción posee muy pocas posibilidades de aparecer en su obra de una forma física. Puede, y se hace con relativa frecuencia, que interprete un papel de un personaje pero en rarísimas ocasiones el director aparece como director de la película⁷. Sin embargo, en un documental es muy frecuente que el director aparezca como conductor o entrevistador. Además, en el largometraje de no ficción la *aparición metafórica* es más que común, al menos actualmente. Por *aparición metafórica* se entiende las alusiones al director, a la cámara o al proceso mismo del rodaje.

⁵ Podríamos existir una excepción a nuestro trabajo: *Darwin's nightmare* (*La pesadilla de Darwin*, 2004) del Hubert Sauper. Película de origen austriaco y francés, en ella se investiga una especie de animal que fue introducido en el Lago Victoria: la perca del Nilo. Éste resultó ser un voraz carnívoro que diezmo la población de peces del lago. El documental con *aspecto* científico-biológico es en realidad un documental social-político muy cercano al modelo que estudiamos en este artículo.

Aún más *Darwin's nightmare* es un ejemplo palpable de la importancia de la *mirada*. Es decir, de que el director intervenga para contarnos los hechos.

⁶ Existe algún caso de película de ficción rodada sin guión. El ejemplo más célebre y primero es *Germania anno zero* de Roberto Rosellini. En este trabajo el director italiano utilizó sólo un pequeño borrador o esquema que después fue manipulando según los días de rodaje y la interpretación de los actores.

⁷ El video creador y director belga Boris Leman ha realizado un par de largometrajes en los cuales el aparece como director y va dirigiéndose a sí mismo. Se puede observar en su monumental película de ocho horas, *Babel*.

La última diferencia es que un emisor de no ficción puede verbalizar su idea y expresar su opinión sobre el hecho. Es cierto que en todas las películas de ficción el director da su opinión. Como indicaba François Truffaut, el director de cine relata no sólo lo que piensa sino lo que vive. Pero, sin embargo, en el documental se presenta como un emisor ideológico -que puede verbalizar y expresar con palabras su discurso- frente a la ficción que es un emisor emocional y apela a lo emotivo -el director de ficción sólo contará una narración de la cual hay que deducir su opinión-. Es decir, un documentalista se puede entrevistar a sí mismo o decir en voz en *off* su mensaje y su tema mientras el tema y el mensaje de la película de ficción de rezumar de las imágenes⁸.

Son precisamente estos tres factores los que más interesan para entender el nuevo documental. Para ver el cambio que se ha producido, se utiliza primero el ejemplo de *Michael and me* (1989) de Michael Moore. Este largometraje de no ficción trata de un reportero -el sr. Moore- que muestra el abandono de su ciudad natal Flint -en el estado de Michigan- y culpa de la situación a Michael -el director de la General Motors. La primera diferencia fundamental es que el director aparece como protagonista y narrador en la pantalla, este gesto lo hace radicalmente distinto del género clásico. Pero además, no sólo interviene y entrevista sino que *opina* sobre los hechos. Su opinión se verbaliza y acusa directamente a *Michael* de la decadencia y el abandono de su patria. En realidad *Michael and me* es más que un documental un *western* en el que el vaquero-periodista se enfrenta al terrateniente-director de General Motors.

Este documental no tuvo gran éxito comercial en España, no obstante corrió de boca a oreja y circuló por todas las escuelas de cine y universidades de cine. Lo mismo que ocurrió en la década de los cincuenta cuando los directores de cine español no habían visto películas neorrealista y, sin embargo, todos querían rodar “*neorrealismo español*”, exactamente igual sucedió con el fenómeno del documental al estilo Moore a finales de los noventa. Así, en la Ecam -Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid- Antonio Weinrichter lo presentó como “*el documental del futuro*”.

⁸ Un caso interesante de la transmisión del mensaje no verbalizado en películas de ficción es *Alexander Nevski* (1938) rodada por Serguei M. Eisentein. El largometraje narra la vida del héroe ruso que el siglo XIII consiguió echar a los teutones de Rusia. Se trataba de transmitir al exterior un mensaje claro nadie puede invadir a la Unión Soviética. Sin embargo, como no parecía clara la advertencia, los censores rusos obligaron al director a incluir un texto al final de la película en la cual se escribía el mensaje que directamente se dirigía a la Alemania Nazi.

Si se observan las diez películas seleccionadas, en cinco de ellas se filma al narrador de forma física -o su voz es el conductor- pero además de forma metafórica aparece el narrador en ocho de ellas **-cuadro tercero-**.

Cuadro tercero: documentales en los que aparece el narrador en la narración.

Películas	Aparece físicamente.	Aparición metafórica.
<i>Extranjeros de sí mismo</i>	NO	NO
<i>Ser y tener</i>	NO	Sí
<i>Bowing for Columbine</i>	Sí	Sí
<i>Balseros</i>	NO	NO
<i>Capturing the Fiedmans</i>	NO	Sí
<i>En construcción</i>	NO	Sí
<i>La pelota vasca</i>	Sí	Sí
<i>El cielo gira</i>	Sí	Sí
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Sí	Sí
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sí	Sí

Esta situación es completamente nueva, el narrador ha dejado de ser un tipo que recoge información y la selecciona. Ahora, el director de documentales es una especie de detective que invita al espectador a seguir sus descubrimientos. El documental trata, en cierto modo, de una película sobre un tipo que descubre algo insólito. Huelga decir que la presencia del narrador no es incompatible con la objetividad, sin embargo con ver alguno de estas obras se comprende un nuevo dato: el narrador quiere ser protagonista y actúa de forma subjetiva.

Tanto en las dos películas de Moore que entran en el estudio como en *¡Viva Zapatero!* y en *El cielo gira*, los directores se sitúan como los primeros en participar en el relato y no sólo dirigen las acciones sino también las padecen, el realizador es a la vez el primer individuo que sufre el conflicto retratado. Su aparición en la pantalla les acerca a la figura del actor -no extraña que muchos de ellos se estén haciendo célebres por estas *interpretaciones-*.

El caso de Michael Moore es el más significativo pues sonríe y trata con ternura a los entrevistadores que opinan como él y llega a la burla con los que difieren. También

sucede lo mismo en el trabajo de Mercedes Álvarez que muestra con ternura la historia de su tío anciano y es despiadada con los constructores.

Pero además, como se observó, el emisor del nuevo documental puede verbalizar su discurso y su opinión. Del mismo modo que entrevista a otros, puede entrevistarse a sí mismo y opinar de forma clara y contundente sobre los hechos que narra. Esto no es nada frecuente en los documentales clásicos y sin embargo en el nuevo modelo es usual -como se observa en el **cuadro cuarto**-.

Cuadro cuarto: documentales en donde el mensaje se verbaliza por el narrador.

Películas	Mensaje verbalizado por el narrador	Tema
<i>Extranjeros de sí mismo</i>	NO	Los voluntarios en las guerras del siglo XX
<i>Ser y tener</i>	NO	Educación en “clases únicas”
<i>Bowing for Columbine</i>	Sí	Uso descontrolado de las armas de fuego en EEUU
<i>Balseros</i>	NO	La fuga e integración de balseros cubanos en EEUU.
<i>Capturing the Fiedmans</i>	NO	Pederastia y desintegración familiar.
<i>En construcción</i>	NO	Reconversión de un barrio urbano en Barcelona.
<i>La pelota vasca</i>	NO	Conflicto vasco.
<i>El cielo gira</i>	Sí	La desaparición de un pueblo castellano.
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Sí	La intervención militar de EEUU en Iraq.
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sí	El abuso de poder del Gobierno de Berlusconi.

En cuatro de las diez películas el director del documental se expresa y plantea cual es la respuesta que considera correcta al conflicto planteado. Dicho de otro modo,

el realizador de estos nuevos documentales lo que hace es plantear un conflicto y dar su opinión sobre el mismo.

Por último cabría saber cuanto de selección hay en cada documental, sin embargo esto es harto complejo. En primer lugar porque no se conoce cuales son los *brutos* (o material rodado) desde los que comenzaron a trabajar y también porque se ignora si el director tuvo ocasión de entrevistar a alguien que pudiera desmontar su argumento.

El único estudio que se puede realizar entorno a la selección sería utilizando los *extras* de los *dvds* comerciales. Sin embargo, como se sabe, éstos se suelen encontrar aún más manipulados que la propia película -ya que son sólo productos de mercadeo en la mayoría de los casos. Por lo tanto, es más que difícil investigar si la selección era intencionalmente objetiva o manipuladora.

No obstante, si queda claro que existe una nueva figura en esos documentales y es precisamente la del emisor. El director de documentales es en la actualidad un tipo que desea participar e intervenir en el discurso y en el problema que está relatando.

4. El emisor del documental como denunciante.

Como se pretende explicar, el emisor del nuevo documental es cada vez más un articulista que denuncia y da su opinión sobre un hecho. En cierto modo estos documentalistas se acercan a la célebre actuación de Emily Zola en su artículo-denuncia periodística “Yo acuso” donde defendió al teniente coronel judío Patt de Clam. Es decir, Yo -director de cine- te presento este problema y acuso a un culpable del mismo.

Pero para acusar se necesitan dos cosas: un conflicto y un culpable sobre el que caen las acusaciones fundadas o no. El **cuadro quinto** analiza precisamente si el emisor del documental encuentra un conflicto claro (lo cual aparece en todas, sin conflicto no es posible rodar un documental interesante) y sobre todo si encuentra a un culpable y lo señala.

Cuadro quinto: Conflicto y cumple.

Películas	Se señala un culpable.	Conflicto.
<i>Extranjeros de sí mismo</i>	NO	La búsqueda interior y el arrepentimiento.
<i>Ser y tener</i>	NO	La soledad de la vida en el campo y los problemas de la educación.
<i>Bowing for Columbine</i>	Sí	La violencia en las aulas y el abuso de la armas en EEUU.
<i>Balseros</i>	NO	La adaptación de la inmigración cubana en EEUU.
<i>Capturing the Fiedmans</i>	---	El miedo a la destrucción familiar ante el escándalo.
<i>En construcción</i>	NO	Destrucción de lo antiguo por la especulación.
<i>La pelota vasca</i>	NO	Conflicto vasco.
<i>El cielo gira</i>	NO	Abandono social.
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Sí	Analizar las causas reales de la intervención militar en EEUU.
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sí	El control mediático de Silvo Berlusconi.

Como se observa la película *Capturing the Friedmans* se marca con el signo ---. Ya que si bien no se emite un juicio taxativo si se deja claro cual son las sentencias judiciales y al final de la obra se percibe un claro acercamiento hacia la culpabilidad del padre de la familia de los Friedmans.

Sin embargo, tres de ellas –las dos dirigidas por Moore y *¡Viva Zapatero!*– señalan con claridad un culpable al que responsabilizan del problema. Esto es absolutamente nuevo, y acerca claramente al final de la reflexión. El documentalista es un ideólogo que vende al espectador su opinión y su idea sobre algo. Al mismo modo

que Zola, Moore se presenta en la pantalla de las salas de cine para gritar al espectador: “Yo acuso”.

Un paso más en esta aptitud del nuevo emisor-documentalista es que no sólo opina sino que disfruta ridiculizando al que considera culpable del conflicto. Así tanto las películas de Moore, *¡Viva Zapatero!*, y *¡Hay motivos!* muestran un gran interés no sólo en demostrar que su enemigo miente sino que es, a su juicio, un fante o un payaso. G. Bush, Silvio Berlusconi y José María Aznar son retratados, por los directores, como cretinos, cómicos y dolientes peles. Esta aptitud hay que entenderla como una herramienta más de la nueva figura actor-director de documentales.

Parece evidente que todo ello conduce a una pregunta clásica del documental: ¿es el emisor objetivo e imparcial? Obvio resulta, en este tipo de largometraje de no ficción, el emisor no sólo no es objetivo sino que quiere ser parcial y participar en el debate con su opinión y con su solución al conflicto.

5. El documental social-político y el documental social-poético (creativo).

Como se observó, en el análisis del cuadro primero, existen en la actualidad dos subgéneros dentro del documental: el social-político y el social-poético. Si bien, aún se ruedan largometrajes de no ficción de tipo histórico, científico o biográfico, éstos son los menos aceptados por el público.

Un buen ejemplo del cambio de aptitud y de gusto del espectador lo refleja la obra de José Luis López-Linares y Javier Rioyo. Ambos autores consiguieron relanzar el documental español en las salas de cine. Hasta tal punto que fueron ellos los primeros españoles en acogerse al prestigioso proyecto Media de la Unión Europea para documentales. Sin embargo, su trabajo ha ido cambiando y actualmente los trabajos de José Luis López-Linares⁹ se encuentran cercanos al documental social-poético. Desgraciadamente algunos de ellos no encuentran exhibición ni distribución comercial.

Siguen existiendo los documentales de carácter científico e histórico como es el caso de *Exilio* o *Eistein en España*, pero no se estrenan en salas y se exhiben directamente en televisión. Lo cual refleja con claridad como no atraen al espectador

⁹ Se recuerda el maravilloso documental creativo *Un instante en la vida ajena* (2003). Largometraje en el que José Luis López Linares utilizando los películas amateurs de Madronita Andreu cuenta la historia de la vida de esta mujer y de su familia.

actual lo suficiente como para que paguen 6 euros y dediquen una tarde de su vida para contemplarlos.

Los dos modelos que interesan al público de las salas de exhibición son el modelo social-político y el social-poético. Como se explicó, ambos retratan un conflicto actual y opinan sobre el mismo. Es decir, en ambos casos se trata de comentar un hecho periodístico, el emisor-director juzga y analiza del mismo modo que lo hace un articulista en un periódico. Pero estos dos subgéneros se diferencian en los siguientes aspectos:

El documental social-político se inspira directamente en la figura de Michael Moore. El realizador estadounidense es el primer creador de no ficción que consigue una Palma de Oro en Cannes. Este hecho no es en modo alguno anecdótico, la repercusión del premio, el más prestigioso y valorado del mundo cinematográfico, ha sido radical colocando al documentalista al mismo nivel que Lars Von Trier o Emir Kusturica.

Por lo tanto, el documental social aparece respaldado por la crítica mundial. Ahora el héroe es el actor-director de documental dispuesto a acusar y a mostrarnos su opinión sobre un hecho político y encontrar un culpable al cual responsabiliza y caricaturiza. Tal vez el reflejo más claro de este cambio se perciba en obras de otros autores como *¡Hay motivos!* o *¡Viva zapatero!*

El documental social-poético no es un género del todo nuevo. Han existido siempre largometrajes de no ficción de carácter poético. Tal vez el más interesante para este artículo es *Tokio-Ga* (1985) donde el realizador Win Wenders rueda un largometraje en formato diario sobre su visita a Japón y a los lugares donde filmó el creador japonés Yasujiro Ozu. En este documental, se observa ya la figura de un emisor *actor*. Sin embargo, en él no hay conflicto social y no hay un discurso que transmitir -salvo la admiración al cine nipón-¹⁰.

Las obras actuales hay que situarlas en el entorno del creador español José Luis Guerín, que tras su película de ficción *Tren de sombras* (1996), que imitaba ser un documental, comenzó a dar clases en el Taller de Documental de Creación de Barcelona. De este trabajo surgieron los proyectos *En construcción* y *El cielo gira*.

¹⁰ Incluso se presenta la voz del narrador -Win Wenders - como cansina y aburrida, el mismo efecto se repetirá en *El cielo gira* donde la voz de -Mercedes Álvarez- es lenta, triste y sin emoción.

Este tipo de documental no ofrece un culpable al que acusar del conflicto y el emisor participa de forma diferente. No es parcial políticamente sino emocionalmente, su intervención es, también, subjetiva pero sólo estética y sentimentalmente.

6. Conclusión: La nueva figura del director-emisor de documental como ideólogo.

Se han analizado los diez largometrajes de no ficción que más éxito en taquilla han obtenido en España en los últimos cinco años. Estos documentales son, además, los más vistos desde la llegada de la democracia y consolidan al género en uno de sus mejores momentos de aceptación social, siendo ya habitual que alguna de las salas más prestigiosas de Madrid y Barcelona se dedique casi en exclusividad al género.

Lo que se descubre al analizar estos diez documentales es que se trata de un nuevo formato, un nuevo modelo de documental donde lo que más interesa es la figura del emisor. Tanto en los documentales políticos como en los creativos el espectador espera encontrar una opinión que presenta un conflicto social y da una respuesta verbalizada a dicho problema.

Este nuevo concepto de emisor-director de documentales genera un producto nuevo distinto al que se ha conocido hasta ahora. La objetividad y la imparcialidad no son los elementos más importantes sino los que hay que evitar, el director debe intervenir de una forma subjetiva -incluso emotiva- y debe tomar partido. Al nuevo emisor se le exige que busque un culpable del conflicto.

Existen dos vertientes distintas dentro del documental: el social-político y el social-poético (o documental creativo). Estas dos vertientes o temas de trabajo han sustituido a los argumentos clásicos: lo histórico, biográfico o científico. Los nuevos temas ofrecen un elemento común el nuevo narrador-actor que padece el conflicto, pero se diferencia en algún punto.

Los documentales social-políticos se encuentran influidos por el creador Michael Moore. En ellos la participación del narrador es radical y se busca que éste ironice en el conflicto y puede ridiculizar al que considera el culpable del mismo. El documentalista es un actor que disfruta de la representación hasta el límite que busca la confrontación con el antagonista.

En los documentales social-poéticos o creativos, el narrador es un autor. Se espera que intervenga en la narración desde su subjetividad emotiva, que elabore el

discurso desde su poética. Se busca no la descripción de un hecho sino la mirada del mismo.

Por todo, ello se puede hablar de un nuevo emisor-director de documentales. Esta nueva figura es la de un creador que interviene y participa en el discurso: es subjetivo y parcial y el receptor-espectador no espera que se le relate un hecho sino que se le comunique una opinión determinada sobre el acontecimiento. El documentalista cinematográfico es ahora un narrador ideológico.

Libros:

ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine*. Ediciones Episteme. Valencia. 2000.

BARNOUW, Erik: *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa. 1996.

BRESCHAND, Jean: *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós. 2004.

CAPARRÓS, J.M: *El cine republicano español*. Barcelona: Dopesa. 1977.

CHERCHI USAI, Paolo: *La muerte del cine*. Laertes. 2005.

LEDO, Margarita: *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós. 2004.

PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Catedra/Filmoteca Española. 1996.

SIETU, Emmanuel: *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós. 2005

TORREIRO, Casimiro y CEDÁN, Josetxo (eds): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra. 2005.

WEINRICHTER, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores. 2004.