

Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo

JAVIER MARZAL FELICI

Universitat Jaume I

La producción de cine documental está conociendo un auge muy notable en estos últimos años, tanto desde el punto de vista de la recepción de las películas como desde el punto de vista de la producción industrial, de manera especial en España y, particularmente, en el contexto cultural valenciano. El presente artículo pretende llamar la atención sobre la producción de una serie de films valencianos documentales como *La casa de mi abuela* (Adán Aliaga, 2005), *Las alas de la vida* (Antoni P. Canet, 2006) o *Afghan Films: los ojos de Ariana* (Ricardo Macián, 2007) que han cosechado importantes premios en festivales internacionales y un notable éxito entre el público y la crítica. Tras exponer las principales características narratológicas y enunciativas del cine documental, así como los rasgos de lo que se podría denominar como ‘modo de representación documental institucional’, el presente artículo trata de mostrar cómo estos films representan unas propuestas éticas y estéticas que cuestionan, de facto, los principios normativos del género. El texto se cierra con una reflexión sobre las razones que explican el auge del género documental, que cabe relacionar con la actual situación política española y las condiciones industriales y de recepción de los films.

En los últimos años, el género documental ha ganado una importancia sin precedentes en la historia del cine. Películas tan dispares como *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Nómadas del viento* (Jacques Perrin y Jacques Cluzaud, 2001), *Balseros* (Carlos Bosch y Josep Maria Doménech, 2002) *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004), *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004), etc., han atraído miles de espectadores a las salas de exhibición cinematográficas, y son películas muy apreciadas en el *prime-time* de los canales de televisión temáticos.

En las siguientes páginas proponemos una reflexión sobre la naturaleza del cine documental, con el fin de ofrecer algunas claves para el análisis de este tipo de textos audiovisuales. A continuación, fijamos nuestra atención en dos aspectos que nos parecen especialmente interesantes a tener en cuenta en el análisis del documental contemporáneo: la construcción de una mirada subjetiva, esto es, la gestión (o manipulación) de las emociones del espectador, así como la importancia de la dimensión política, en un sentido amplio, en el cine documental. Finalizaremos esta reflexión con la referencia a una serie de películas documentales producidas en la Comunidad Valenciana en los últimos meses como *La casa de mi abuela* (Adán Aliaga, 2005), *Las alas de la vida* (Antoni P. Canet, 2006) o *Afghan Films: los ojos de Ariana* (Ricardo Macián, 2007), y se examinarán algunas razones que explican la popularidad en los últimos años del género.¹

Caracterización narratológica del cine documental: la difusa frontera con la ficción

Al hablar del cine documental, es ya tópico hacer referencia a la canónica distinción del género documental frente a la ficción cinematográfica. Christian Metz señalaba que el cine, en su totalidad, sólo puede ser considerado como material de ficción, en la medida que se trata de un material registrado sobre soporte fotográfico que ya no puede ser confundido con la realidad (Metz 1975).

Desde una posición mucho más clásica, Edward Branigan establecía una distinción bastante categórica entre ‘ficción’ y ‘no ficción’, ‘narrativa’ y ‘no narrativa’, a la hora de definir la existencia de diferentes tipos de discursos como la novela, la poesía, la historia y el ensayo. La ‘no ficción’ se referiría a una construcción discursiva basada conceptualmente en el principio de verdad (Branigan 1992). En este mismo orden de cosas, David Bordwell y Kristin Thompson establecen una distinción entre *forma narrativa* y *no narrativa* que cifran en la existencia o no de *escenificación* (Bordwell & Thompson 1995: 102). En estos últimos casos, nos hallamos ante un intento de definición que no clarifica en absoluto el estatuto del film documental, ya que la apelación al principio de verdad o a la existencia de un referente *real* también puede operarse en el caso de la ‘ficción’ cinematográfica.

Como explica Stella Bruzzi, el documental constituye una ‘toma de partido’ que expresa una determinada concepción de la relación entre la realidad y su representación, sobre cuyo conflicto se pretende articular un discurso de *objetividad* (Bruzzi 1998). Comolli señalaba hace ya bastantes años que el proceso mismo de representación, que podemos ver ejemplarmente tipificado en el propio dispositivo técnico que hace posible la representación, transforma la realidad hasta hacerla inalcanzable para nosotros, puesto que la propia cámara ya está cargada de ideología (Comolli 1972–73). De este modo, el cine documental ‘no revela la realidad de los hechos

¹ Agradecemos la ayuda ofrecida por las productoras de estos documentales al autor del presente trabajo. A la distribuidora Sorolla Films por habernos facilitado una copia en DVD de *La casa de mi abuela* (Adán Aliaga 2005), producida por IBC, Videogenic, Salto de Eje y Sorolla Films. A Gorgos Films y, en especial, a Antoni P. Canet, por la copia en DVD de *Las alas de la vida*. A Croma Video Producciones, y a Ricardo Macián, por la copia en DVD de *Afghan Film. Los ojos de Ariana*, película que todavía no se ha estrenado hasta la fecha.

relatados sino las ideologías de la conciencia que construyen las verdades competentes, las narrativas (siempre ficcionales) a través de las cuales damos sentido a la realidad' (Williams 1994: 10).

Bill Nichols señala que cada documental 'representa la realidad' de un modo muy particular, hasta el punto de que resulta imposible establecer una definición de documental que resulte omnicomprendiva o definitiva. Esta situación lleva a Nichols a distinguir seis subgéneros de documental: *expositivo*, *observacional*, *poético*, *participativo*, *reflexivo*, y *performativo* (Nichols 1997). La existencia de voz en off, propia del *documental expositivo*, puede constituir una vía de manipulación tan explícita como el tono de un *documental poético*. Nada mejor que referirnos a algunos ejemplos clásicos para ilustrar lo que queremos decir.

Cuando la ficción documenta y el documental ficcionaliza

El noticiario 'Últimas noticias' ('News on the March'), insertado en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles 1941), es un ejemplo excepcional de ficción documental o de documento ficcional, es decir, es un campo de pruebas que pone de manifiesto la imposibilidad de establecer una frontera nítida entre lo documental y lo ficcional, como hemos analizado en otro lugar (Marzal 2000). Se trata de una parodia 'diabólica' del estilo de los documentales de noticias *Time* que los espectadores podían ver en las salas de cine en la época. Siguiendo el estilo del programa radiofónico 'The March of Time' del Mercury Theatre on the Air, 'News on the March' simula su carácter de reportaje periodístico mediante la utilización de todos los recursos típicos del género (voz en off impersonal, utilización de imágenes de archivo, inclusión de entrevistas, etc.). La voz en off del noticiario es una imitación muy precisa del estilo del periodista de la época Westbrook Van Voorhies, habitual narrador de los noticiarios cinematográficos, imitada magistralmente por el actor William Alland (que interpreta también al periodista Thompson). Es significativo que cuando *Ciudadano Kane* fue estrenada en Roma, donde estuvo en cartel apenas tres días, el público abucheó el film y se quejó de la mala calidad de imagen de la película (por la utilización de imágenes rayadas en el 'falso' noticiario), un hecho que indica la incompreensión y falta de complicidad del espectador de la época.² En cierto modo, estas reacciones del público confirman que *Ciudadano Kane* fue un film muy complejo que el público medio no podía entender, una (más) de las razones que explican su fracaso comercial allá donde se estrenó. En definitiva, la inserción del noticiario en la ficción cinematográfica constituye una prueba fehaciente de la 'modernidad' de *Ciudadano Kane*, cuyo grado de autoconsciencia, experimentalidad, y autorreferencialidad lo han convertido en un film muy singular de la historia del cine.

Hemos de recordar, en este sentido, que durante los años treinta el género documental en cine había conocido un importante desarrollo. La compleja construcción del noticiario de *Ciudadano Kane* nos recuerda el no menos 'tramposo' (y genial) documental de Luis Buñuel *Las Hurdes / Tierra sin pan* de 1932, estudiado con detalle por Mercè Ibarz (1999), en el que puede percibirse un notable grado de ironía y autoconsciencia. El conocido documental de Luis Buñuel muestra un absoluto

² Entrevista de Peter Bogdanovich a Orson Welles (Bogdanovich & Welles 1994).

dominio de todos los recursos propios del género, aunque en las (di)simuladas fisuras de su discurso pueden descubrirse una serie de elementos que delatan su artificiosidad. La despiadada y, en cierto modo, irónica voz en off del narrador nos describe, con crudeza, la realidad de esta comarca. Algunos momentos del film presentan hechos muy poco ‘documentales’, donde es perfectamente visible la voz (los valores y la ideología) del sujeto de la enunciación (el narrador implícito): el inserto de varios planos cercanos de reptiles y anfibios mientras el narrador nos habla de las condiciones inhóspitas del lugar; cuando se nos muestra una clase en el colegio, podemos ver en la pizarra cómo un alumno escribe la frase ‘no desearás los bienes ajenos’; o la filmación de la caída de una cabra por un barranco, para subrayar el carácter accidentado del terreno (ni las cabras pueden vivir aquí), que es mostrada desde arriba y desde el otro lado del barranco, lo que debió exigir, al menos, el sacrificio de dos animales.

Otro buen ejemplo de documental expositivo sería la serie de siete films *Por qué luchamos* de Frank Capra (*Why We Fight*, 1942–45), en los que un narrador nos va guiando con su voz en off a través de una argumentación muy bien tramada, que parece incontestable, aunque para ello el cineasta se sirva con frecuencia de imágenes de películas hollywoodienses de ficción, que supuestamente reconstruyen hechos históricos que explican la génesis de la violencia germánica.

Las películas documentales propagandísticas de Leni Riefenstahl (*El triunfo de la voluntad*, *Triumph des Willems*, 1935) seguirían la lógica del *documental observacional*, al evitar la utilización de la voz del narrador y otras técnicas tradicionales a favor de la observación del evento profílmico, lo que, aparentemente, ofrecería al espectador una mayor libertad de interpretación. El *direct cinema* norteamericano (Michel Brault, Robert Drew, etc.) o el *cinéma vérité* francés (Jean Rouch) ejemplificarían este modo de narrar del documental observacional.

Documental y enunciación

Es evidente que la clasificación que propone Nichols resulta poco satisfactoria porque, a poco que profundicemos, vamos a encontrar numerosos films documentales que compartirían varias categorías simultáneamente. Creemos que es esencial tomar conciencia de que ‘*documental y ficción* pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que *estrategias diferenciadas de producción de sentido*’ (Zunzunegui 1989: 150; ver también Carmona 1993; Gómez Tarín 2004, 2006). De este modo, uno de los elementos esenciales que caracterizan el discurso documental es la construcción de la mirada enunciativa. Cualquier representación documental, en tanto que mediación con la realidad, expresa una determinada ideología, consciente o inconscientemente, que se materializa en la construcción de un punto de vista. Y no debemos olvidar que, aunque se puedan establecer taxonomías muy variadas del documental, desde el documental ‘puro’ (en el que parecería que no existe manipulación previa del espacio profílmico), el documental participativo, el documental reflexivo, poético . . . , siempre existe un narrador implícito que selecciona aquellas porciones de la realidad que identificamos, ingenuamente, como ‘no manipuladas’, pero que al ser seleccionadas ya son una prueba evidente de una manipulación.

Así pues, no le falta razón a Guy Gauthier cuando afirma que ‘La distinción entre documental y ficción, frecuentemente usada, no tendría sentido más que si el documental garantizase una adecuación absoluta con la realidad, lo que sería únicamente una modalidad del conocimiento científico. Al margen del sistema de producción y de distribución, no es más que un instrumento de oscurantismo crítico, ya que la ficción funciona como una legitimación de la que el documental no tiene necesidad alguna, pues ya es ficción’ (Gauthier 1995: 244).

No obstante, más allá del reconocimiento de una fluctuante presencia de la ficción y de la realidad en el film documental, cuya frontera es absolutamente difusa e imprecisa, cabe identificar en el discurso documental la primacía de lo aseverativo, en el sentido de que en todo documental existe un intento de aseverar, es decir, de afirmar la existencia de un determinado hecho o suceso en el mundo. Esto no significa que lo aseverativo no tenga una presencia relevante también en el film de ficción. Creemos, en este sentido, que la definición que ofrece Carl Plantinga sobre el film documental puede resultar clarificadora: ‘[el film documental] es un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se “dice”), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-filmico (la parte que se “muestra”)’ (Plantinga 2005: 114–115).³

El planteamiento filosófico de Plantinga nos parece especialmente interesante en la medida en que introduce en el debate sobre la naturaleza del cine documental algunos elementos que merecen atención: la dimensión aseverativa del documental, es decir, el hecho de que ‘se presenta’ como discurso *verosímil*; la demanda de una actitud crédula del espectador, consumidor de documentales; y la existencia de una instancia enunciativa que selecciona los elementos de la representación documental, de la que no se excluye una gestión de las sensaciones y sentimientos del espectador, es decir, una *manipulación* de los mecanismos de identificación y distanciamiento, como sucede con el film de ficción tradicional.

Precisamente estos últimos rasgos nos parecen especialmente interesantes para abordar el análisis de los modos de significación en el nuevo cine documental contemporáneo.

Algunas claves para el análisis del film documental: modos de representación en el cine documental

Vamos a partir de un breve análisis de un documental, representativo de lo que podríamos denominar ‘el modelo institucional documental’. Se trata del film de David Douglas Fuego sobre Kuwait (*Fires of Kuwait*), producido en 1992 en formato

³ Agradecemos a Salvador Rubio sus reflexiones al respecto en un texto todavía inédito titulado ‘Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)’, pendiente de publicación en la revista de filosofía *Daimon*, de la Universidad de Murcia.

IMAX para la extensa red de salas repartidas en todo el mundo. Como es característico de este tipo de documentales, la producción fue muy costosa y se ajusta al modelo de las grandes producciones documentales de carácter comercial de National Geographic, Discovery Channel o de la BBC. Se trata de un film que narra el heroico trabajo realizado por una serie de bomberos especializados en apagar pozos de petróleo que, al término de la Primera Guerra del Golfo, fueron incendiados por el dictador Sadam Hussein, antes de abandonar Kuwait en su retirada del país.

El film comienza con unas imágenes de televisión — de la cadena de noticias norteamericana CNN — que nos relatan, de forma muy esquemática y, desde un punto de vista externo, cómo se desarrolló la guerra del golfo de 1991, cuando el ejército iraquí invadió Kuwait. La voz en off de un narrador omnisciente, con el poderoso timbre del actor Rip Torn, nos conduce desde el relato estrictamente periodístico, supuestamente objetivo y distante, hasta otro relato, de tono bien diferente, que se propone glosar la actividad heroica de un equipo de bomberos norteamericano especializado en apagar pozos petrolíferos. Es obvio que las imágenes de televisión se presentan como una fuente de credibilidad informativa para el espectador, que hacen más verosímil los hechos narrados.

El tono del relato documental cambia progresivamente a un nuevo registro mucho más emotivo para el espectador, que así es invitado a sentirse completamente identificado con el trabajo de los bomberos. Al mismo tiempo, al espectador se le ofrece la oportunidad de acceder a una cuantiosa serie de vistas inéditas de cómo es el trabajo de apagado de los incendios. Las imágenes aéreas, filmadas desde varios helicópteros, y los planos de detalle, muy próximos al corazón de los incendios, lo que permite deducir fácilmente que las imágenes han sido rodadas con un importante riesgo físico para el equipo de rodaje, ofrecen un espectáculo realmente impactante, sobre todo cuando han sido rodadas con cámaras de gran formato y el documental puede ser visto proyectado en una sala IMAX. De este modo, se cumple el objetivo del film: despertar en el público un sentimiento de profundo agradecimiento y de solidaridad con los bomberos que hicieron posible la proeza de apagar estos graves incendios, tras dos años de laboriosos trabajos.

Es importante destacar que la concepción representacional de este documental, como ocurre en muchos otros de este tipo, se basa en una serie de principios discursivos muy evidentes: una espectacularización de la puesta en escena, que consigue estimular sensorialmente al espectador; el uso de procedimientos discursivos que alientan la identificación del público con el drama relatado; la utilización de un tono asertivo que persigue crear una verosimilitud de lo narrado, y que reclama la credulidad ciega del espectador; una antropomorfización de la mirada que se expresa en la muestra de poder de la especie humana para someter a la naturaleza; finalmente, y como aspecto más relevante, el borrado de toda huella enunciativa en el film documental, de tal modo que el espectador puede así sumergirse con mayor facilidad en la historia narrada. Así pues, nos hallamos ante la construcción de una mirada externalizante que no renuncia a buscar la empatía del espectador y que se presenta como neutral desde un punto de vista ideológico, como si no hubiera instancia enunciativa alguna. Fuego sobre Kuwait es un film documental que despliega una mirada occidental, claramente etnocentrista, que no se detiene a contemplar otros problemas derivados de ese suceso como los efectos negativos de la contaminación para la región,

la situación de la población civil o las causas del conflicto, sin atender otros puntos de vista distintos al de las grandes corporaciones norteamericanas.

Nos hallamos, pues, ante un film documental que recoge las características de un modo de representación institucional en la producción documental, como se puede reconocer habitualmente en el campo del análisis del cine de ficción (Burch 1987; Marzal & Company 1999).

No obstante, la historia del cine documental está plagada de propuestas estéticas y discursivas que rompen con estos principios discursivos. Vamos a fijar nuestra atención en una serie de producciones documentales que han tenido lugar en la Comunidad Valenciana, en España, durante los últimos dos años, y que no son fruto de la casualidad como veremos. Se trata de producciones documentales que han sido apoyadas y financiadas, parcialmente, por la administración pública, en el marco del programa de ayudas al audiovisual del gobierno valenciano, que presentan una calidad muy notable, como lo confirma el gran número de premios recibidos, a nivel nacional e internacional, y la buena aceptación por parte de la crítica y del público. Cabe reconocer que las ayudas otorgadas a la producción de documentales, y al audiovisual en general, en los últimos quince años están dando sus frutos en la actualidad. La notable calidad de estas producciones, la peculiar construcción de la mirada que muestran y su audacia enunciativa, que las sitúan muy lejos del modo de representación institucional documental, son algunas razones que los hacen merecedores de algunos breves comentarios.

***La casa de mi abuela* (Adán Aliaga, 2005): una mirada poética del universo cotidiano**

La casa de mi abuela es un documental que ha conocido bastante éxito entre la crítica: Premio especial del Jurado en el Festival Hot Docs de Toronto (Canadá); Mención especial del jurado en el Festival Internacional de Cine de Miami; Silver Images Generations Award del Chicago International Film Festival; Premio Joris Ivens en el International Documentary Film Festival en Ámsterdam (Holanda) y Premio del Festival Internacional de Documentales de Taipei (Taiwán). El film narra la historia de la relación entre una señora de edad avanzada (75 años), Marita, y su nieta, Marina, de 6 años. Durante cerca de dos años, el realizador Adán Aliaga estuvo conviviendo con las dos protagonistas y su entorno en la pequeña ciudad de Sant Vicent del Raspeig (Alicante). La película narra mucho más que la historia de una relación entre una abuela y su nieta, y el conflicto que se produce entre la rancia educación que la mujer trata de proyectar sobre la niña, contra la que se rebela continuamente. *La casa de mi abuela* es sobre todo un film que nos habla sobre el universo cotidiano de una niña y una anciana en el contexto actual de la especulación inmobiliaria (Marita tendrá que abandonar la casa en la que ha vivido toda su vida, porque va a ser derruida para construir bloques de viviendas), la miseria de una ciudad industrial — en la que una industria cementera es protagonista — las penosas condiciones de vida de las personas de la tercera edad (casi todas mujeres), los ingeniosos juegos de una niña, etc.

El documental ha sido rodado en vídeo y después transferido a cine. Aunque la utilización de medios es bastante modesta, la narración es muy eficaz, consiguiendo

mantener la atención del espectador durante los ochenta minutos de duración del film.

Desde el arranque del film, la poderosa voz enunciativa del narrador implícito deja notar su presencia, a través de una mirada que se identifica con la de la niña de seis años. La niña lee un cartel de advertencia de un poste eléctrico que dice ‘no tocar, peligro de muerte’, acción que la niña transgrede. Mientras Marina empieza a escribir en una de las paredes de la casa con tiza el título del film, arrancan los títulos de crédito de la película. Algunos dibujos de la pared cobran vida como dibujos animados, y el refuerzo de la composición musical, de carácter infantil, permiten subrayar el tono del relato que a menudo se desarrollará en los límites del onirismo. Es Marina quien lee en voz alta el título del film, cerrando así los créditos de la película.

Tras los títulos de créditos, la cámara nos conduce por el paisaje geográfico que rodea a las protagonistas, los alrededores de la ciudad de Sant Vicent del Raspeig. La cámara nos ofrece una serie de vistas de la ciudad, que posee su iglesia (una referencia nada casual, ya que la religión católica constituye un pilar fundamental de la generación de la abuela), la fábrica cementera que contamina todo el término de Sant Vicent, la presencia de un mendigo (que aparece en algunas ocasiones en el film), el paso del tren (que podremos ver y/o escuchar varias veces en la película), el crecimiento inmobiliario (la casa de la abuela está rodeada de edificios en obras) hasta conducirnos a la casa de Marita, que comienza con su narración en voz en off.

Así pues, la cámara nos propone un viaje a través de las vidas de las dos mujeres, de edades muy diferentes, llenas de tiempos muertos. Seremos testigos del desarrollo de las rutinas de la vida cotidiana: la realización de la colada, la higiene personal, la limpieza de la casa, la preparación de la comida, la lucha diaria contra las ratas y los insectos que han invadido la casa, los juegos de la niña en la casa, las compras diarias, la presencia cotidiana de la televisión, las horas de costura, las conversaciones de Marita con sus amigas (la mayoría viudas), la visita al cementerio, la misa a la que acuden, los sermones que Marita le da la niña, la rebeldía natural de la niña, etc.

El final del documental es sumamente abierto. En lugar de mostrarnos a Marita ocupando su nueva casa, vemos cómo la vieja casa está siendo derruida por las máquinas y cómo su nuera se lamenta de tener muy poco espacio para tenerla en casa, lo que permite adivinar que el destino de la abuela tal vez será una residencia. En este caso, no existe un final feliz que permita redimir la situación de los personajes. Nada sabremos sobre si Marita conseguirá vivir lo suficiente para conocer su nueva casa, y si ésta será lo suficientemente estimulante para los juegos de Marina.

La casa de mi abuela no es un film documental al uso ni una película de ficción. Se trata de una propuesta estética que invita al espectador a contemplar su propio universo cotidiano y a reflexionar sobre el paso del tiempo. El film de Adán Aliaga permite tomar conciencia de los extraordinarios cambios que han tenido lugar en nuestro país en los últimos años, y las enormes dificultades de las personas mayores para sobrevivir a la España de la especulación inmobiliaria y de la elevada inflación subyacente, eso sí, en clave poética.

De este modo, la propuesta estética de Aliaga representa una hibridación de los subgéneros del documental, en el que es posible rastrear, al mismo tiempo, registros expositivos, observacionales, y poéticos, entre otros, siguiendo la clasificación de

Nichols. *La casa de mi abuela* es un film, en definitiva, que cuestiona la artificial frontera entre el documental y la ficción, y que nos lleva a clasificarlo simplemente como película de ficción, ya que toda representación fílmica es en sí misma una operación ficcional, como diría Gauthier.

***Las alas de la vida* (Antoni P. Canet, 2006): el insoportable dolor de la contemplación de la muerte**

Las alas de la vida es un documental recién estrenado en España que acaba de ganar el primer Premio al mejor documental de la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 2006. La película narra la historia de un médico, Carlos Cristos, que es diagnosticado de una enfermedad neurodegenerativa terminal, ‘atrofia sistémica múltiple’ (AMS), para la cual no existe tratamiento efectivo alguno. La historia es contada en primera persona, y recoge la evolución de la enfermedad a lo largo de tres años hasta hace unos pocos meses.

El arranque de la película es bastante elocuente sobre la manera cómo el realizador, Antoni Canet, nos propone el seguimiento de la enfermedad de Carlos. El propio personaje se encuentra en una habitación-estudio de su propia casa mientras el equipo de rodaje se prepara para iniciar la grabación. Así pues, tras escuchar la orden de comenzar a grabar, la cámara adopta el punto de vista del equipo de grabación, que ya no abandonará hasta el final de la película. De este modo, la propuesta de partida señala la presencia explícita de la mirada enunciativa, el carácter de construcción del relato que se despliega a los ojos del espectador.

Rodada en vídeo, y transferida a 35 mm para su proyección en las salas de exhibición cinematográficas, la imagen videográfica consigue transmitir una proximidad con el espectador que refuerza el tono de la historia que nos cuenta el protagonista. Lo más llamativo del documental es que en ningún momento cae en la lágrima fácil o en lo morboso. Por el contrario, la mirada enunciativa deja bien claro que no persigue despertar sentimientos de solidaridad viscerales del público, sino provocar una reflexión sobre el inexorable destino que nos aguarda a todos, y cómo asumir la fragilidad de la vida. En este sentido, la propia película es el ‘testamento vital’ del protagonista a través de las reflexiones del propio Carlos. En cierto modo, como señala Miritto Torreiro, el film es una ‘auténtica lección de humanidad, pero también de lógica fragilidad ante lo terrible de su destino’.⁴

Las alas de la vida propone al espectador, de este modo, un viaje junto a Carlos Cristos hacia la muerte. Poco a poco veremos cómo el protagonista se va resignando a aceptar su destino, aunque no a dar un testimonio tierno y discreto sobre la crueldad de la enfermedad que padece, que no afecta a su extraordinaria lucidez, inteligencia y sensibilidad. El film es antes que nada una reivindicación de la vida, que vamos descubriendo a través de las múltiples pasiones, de las que Carlos tendrá que despedirse: su pasión por la divulgación científica (a través de sus colaboraciones en Radio Nacional de España-Radio 5 como médico de familia), su afición por el vuelo en ala delta, su amor por la música (es compositor), sus colaboraciones con *médicos sin fronteras*, su afición por hacer inventos en los ratos libres, su amor por su familia, su hija, y su esposa, etc.

⁴ Crítica del film aparecida en el diario *El País*, el 24 de octubre de 2006.

Pero el film también propone un trayecto de auto-conocimiento. Para Carlos, se trata de conocer con detalle cómo se desarrollará la enfermedad, para lo que se entrevista con algunos especialistas como López Piñeiro, médico, profesor, e historiador de la medicina, Carlos Simón, científico experto en genética y biomedicina, Carmen Santos, médico y amiga de Carlos, su cuidador Karpyza o Carmen Font, su esposa, que también es médico, y nos habla incluso de su vida sexual en esas condiciones. La clarividencia de Carlos llega en algunos momentos a resultar estremecedora, como cuando afirma que ‘me gusta pensar que sin la muerte todo nacimiento sería una tragedia’, en su entrevista con Carlos Simón.

Aunque la mirada de Antoni Canet es comedida en todo momento, el resultado final es un film documental de una fuerza emotiva extraordinaria, que nos invita a cuestionar la medicina convencional (las prácticas médicas que se siguen actualmente ante el dolor y la muerte), la moral católica, o los debates sobre la eutanasia. En este sentido, el film de Canet no constituye ninguna suerte de apología sobre la eutanasia (como sí se ha atribuido, injustamente, a *Mar adentro* de Alejandro Amenábar, 2004), sino que proclama la dignidad de un ser humano para afrontar la muerte, sin mayores pretensiones. *Las alas de la vida* es un film documental que no oculta su tono ‘aseverativo’, un rasgo propio de todo film documental como diría Plantinga, en el que la instancia enunciativa reclama del espectador una clara identificación y solidaridad hacia el protagonista de la historia.

De este modo, el film de Canet es tan humilde en su planteamiento como la fragilidad de Carlos Cristos. En definitiva, nos hallamos ante un film que nos invita a pensar la muerte, un ejercicio cognitivo y emotivo absolutamente insólito en una sociedad que está acostumbrada a ocultarla sistemáticamente. *Las alas de la vida* constituye así una propuesta ética y estética que cuestiona profundamente los cimientos de la moral católica imperante que, en los últimos tiempos, ha cobrado una mayor presencia social en España, durante los años del gobierno de Aznar, de clara orientación derechista.

***Afghan Films: los ojos de Ariana* (Ricardo Macián, 2007): un relato sobre la supervivencia de la cultura frente al fanatismo político**

Afghan films: los ojos de Ariana es el tercero y último de los documentales que vamos a examinar brevemente. Se trata de un film que cuenta la historia de Afghan Films, la Filmoteca de Afganistán, que también funcionaba y funciona en la actualidad como productora. La película narra la peripecia de esta institución para sobrevivir al régimen de los talibanes. Afghan Films viene a representar la memoria visual de Afganistán, un país que ha sufrido la invasión de la antigua Unión Soviética y después cayó en manos del régimen talibán.

El documental, rodado en vídeo, con una fotografía muy cuidada, y kinescopado a 35 mm, está conducido por un cineasta afgano, Mirwais Rekab, que, además es ayudante de dirección del propio film, dirigido por Ricardo Macián, y producido por Croma Producciones, de Valencia. Macián había sido corresponsal de Canal 9-Televisión Valenciana para cubrir la guerra de Afganistán años atrás, cuando surgió la idea de hacer esta película.

Al principio del film, vemos a un grupo de trabajadores de la productora / filmoteca reunidos en una sala mientras ven en un televisor la imagen de la explosión

del Buda de Kindú Kush, que fue filmada, al parecer, por los propios talibanes. Mirwais les pasa las imágenes grabadas en vídeo, lo que desata los recuerdos y los juicios de los empleados sobre el régimen talibán. Como afirma uno de ellos, ‘ese crimen no es contra Afganistán sino contra la cultura de todo el mundo’.

Durante el mandato de los talibanes, los trabajadores de Afghan Films tuvieron que esconder las películas del archivo para evitar su destrucción. Para ello ocultaron el archivo detrás de una falsa pared, aunque no fue posible evitar la quema de cientos de películas, principalmente soviéticas, indias y norteamericanas. También destruyeron las salas de cine de todo el país. La prohibición de rodar imágenes en cine o vídeo también incluyó la realización de fotografías, hasta que los talibanes se dieron cuenta de que era necesario permitir las, al menos, para los documentos de identificación, pasaportes, etc.

Said Mujood Hussain, director del departamento de filmación de Afghan Films, y Mirwais Rekab nos conducen al Valle de Kindú Kush, donde visitan lo que queda del templo de Buda. Uno de los momentos más emotivos del documental es cuando Said nos recuerda el esplendor de la cultura afgana miles de años atrás, y cómo ese valle era lugar de paso de la ruta de la seda que unía oriente y occidente. Precisamente, el título del documental, *Los ojos de Ariana*, remite al antiguo nombre del país, llamado ‘Ariana’ porque era una ‘tierra de nobles’.

Otro momento muy emotivo es cuando Razudin Sayad, director de las unidades móviles de cine, prepara un equipo para proyectar una película al aire libre ante un grupo de personas de Parwan, lo que provoca la fascinación de niños y adultos.

Los ojos de Ariana es un film de narrativa compleja. Además de las voces de Said y Mirwais que conducen las partes más documentales, estrictamente hablando, hay momentos poéticos en los que un anciano afgano relata a la cámara, desde la platea destruida de una sala de cine, viejos cuentos que pertenecen a la tradición oral del país, y que nos hablan del miedo, la intolerancia, etc. Otro personaje que interviene en clave poética es Samima, una joven que relata cómo durante el régimen talibán estaba prohibido que las niñas recibieran clases, las ropas extranjeras, afeitarse, incluso la música. La cámara nos conduce a una escuela derruida, en la que una maestra da una clase a un grupo de niños y adolescentes que nos relatan cómo fue su vida en aquellos años.

Finalmente, otro de los momentos fuertes de la película es cuando Said Mujood Hussain relata cómo consiguió rodar la ejecución del presidente de Afganistán, Mohammed Najbulá, en 1996, a manos de los talibanes. Las imágenes de ese suceso, que han permanecido inéditas durante diez años, forman parte del documental.

A diferencia del modelo institucional documental, que antes hemos ejemplificado en el caso de *Fuego sobre Kuwait*, *Los ojos de Ariana* huye de buena parte de los principios discursivos propios del documental tradicional, entre los que podemos destacar dos elementos. En primer lugar, el documental de Macián huye de cualquier modo de espectacularización de la puesta en escena: los hechos relatados se presentan a través de algunos protagonistas del drama, con lo que se produce un acercamiento emotivo a su experiencia de la guerra y de la intolerancia talibán. En segundo lugar, en *Los ojos de Ariana* no hay ninguna voluntad por borrar las huellas enunciativas del relato. Por el contrario, el propio proceso de creación del documental forma parte del film: por ello son frecuentes las referencias al carácter ficcional de la propia

película, en la que tienen protagonismo las imágenes de archivo, las grabaciones en vídeo de la destrucción del Buda de Kindú Kush, o algunos escenarios naturales como la destruida sala de exhibición, la sala de montaje, y otros espacios de naturaleza autorreferencial. El film de Macián contiene todos los ingredientes de la caracterización de Plantinga del cine documental, donde no falta la dimensión aseverativa y una presencia explícita de la instancia enunciativa, que reclama de forma vehemente la solidaridad del espectador.

De este modo, *Los ojos de Ariana* es un testimonio muy valioso de la intolerancia y el fanatismo que sufrió Afganistán, sin caer en ningún momento en la sensiblería o en hacer propaganda política. Por el contrario, la mirada enunciativa de este film documental es una mirada cercana a un grupo de gente que arriesgó sus vidas por defender la memoria visual que representa el cine, y de un pueblo cuya identidad se expresa a través de la cultura. La calidad de este documental, que será estrenado en breve en las salas de cine, lo ha hecho merecedor de su selección para el Festival de Cine de Sundance de 2007.

El auge del género documental en España: una lectura en clave política

Hemos comenzado el presente texto haciendo referencia a la excelente salud del género documental en España, por lo que respecta a la respuesta del público y a la calidad de las producciones, una realidad que merece una reflexión sobre las razones del auge del film documental. En efecto, en el periodo 2000–2006, el número de producciones documentales estrenadas ha aumentado de forma muy sobresaliente, como se puede constatar en la siguiente tabla:⁵

año de estreno	total producciones	producciones documentales
2000	209	4
2001	107	12
2002	137	24
2003	110	18
2004	133	44
2005	142	45
2006 ⁶	127	50

El siguiente gráfico permite visualizar con mayor claridad la evolución de la producción de documentales en este período de siete años:

Es evidente que el crecimiento de las producciones documentales en España ha aumentado de forma exponencial. De cuatro producciones documentales estrenadas en 2000, hemos pasado a más de cincuenta en 2006. Podemos enunciar algunas razones que explican el auge del género documental en estos últimos años.

⁵ La información se puede consultar en la página web del Instituto del Cine y de las Artes Audiovisuales (ICAA) Ministerio de Cultura, http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine.

⁶ Los datos consultados se refieren hasta el día 1 de diciembre de 2006.

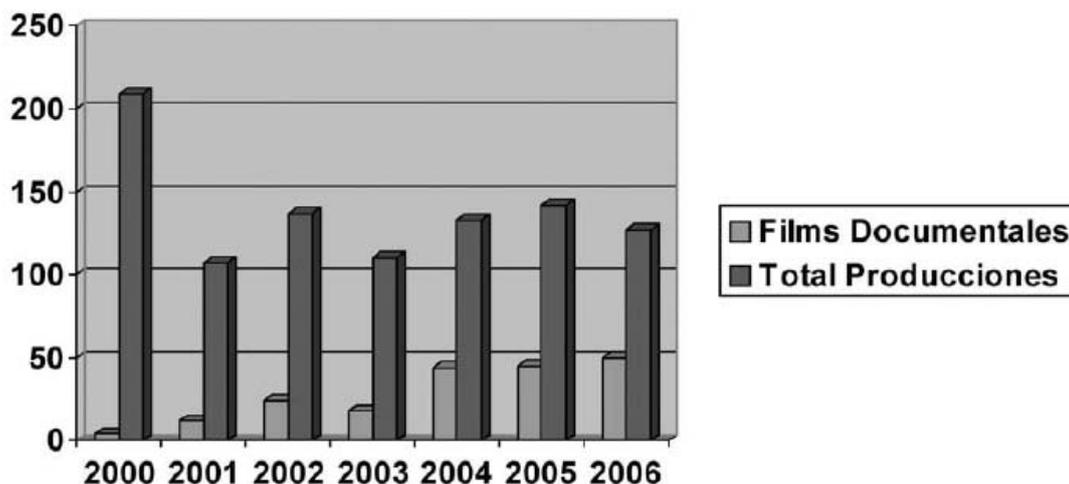


FIGURE 1

En primer lugar, en los últimos cuatro años hemos asistido a un cambio importante en los modos de producción cinematográficos, por los profundos cambios introducidos con la aparición de la tecnología digital. En este sentido, los nuevos formatos digitales como el HDV, DVCAM, DVC-PRO, etc., permiten realizar rodajes de calidad en soporte vídeo que después pueden ser kinescopados a cine, sin dificultades técnicas, algo que no sucedía hace pocos años. Los productores, distribuidores y exhibidores son mucho más tolerantes que hace pocos años a la proyección de películas producidas en vídeo digital, porque son conscientes de que la calidad ha aumentado notablemente pero, sobre todo, saben que el público tolera mucho más que antes la factura de la imagen de vídeo incluso en la proyección cinematográfica, tal vez porque está acostumbrado a ella. El máster original producido en vídeo digital es, además, un producto genuinamente televisivo, preparado para su emisión inmediata.

En segundo lugar, hemos asistido en estos últimos años, en especial en nuestro país, a una proliferación de ventanas de emisión, con la multiplicación de las cadenas de televisión. Los programadores se encuentran con grandes dificultades para llenar las parrillas de programación, por lo que la participación de las cadenas de televisión en la producción de documentales y películas es una fórmula interesante para la industria de la televisión. En la actualidad, la producción de cine, documental o de ficción, está dirigida, en última instancia, para el medio televisivo. Esta circunstancia, sumada a la paulatina desaparición del soporte fotoquímico, cada vez más cercana, lleva a hablar a diferentes expertos de la preeminencia de lo audiovisual frente al tradicional predominio del medio cinematográfico entre las industrias audiovisuales (Gubern 1996).

En tercer lugar, los costes de producción del cine documental son mucho más bajos que la ficción cinematográfica. De este modo, los productores asumen mucho menos riesgos financieros en la producción de películas. La posibilidad de rodar y postproducir en soporte vídeo, la facilidad de manejo de los equipos, los bajos costes del vídeo, y el hecho de que las producciones documentales movilicen equipos pequeños que raras veces necesitan de actores o decorados artificiales, por ejemplo, permiten reducir los costes de producción de forma muy significativa. El hecho de estrenar una

producción documental en cine es un factor que prestigia a la productora y al film, aunque ello no conlleve beneficios a los distribuidores y exhibidores, si bien posteriormente se puede rentabilizar la inversión a través de su estreno en televisión, en su venta en el enorme mercado televisivo y en la venta de DVD.

Pero más allá de estas justificaciones industriales y tecnológicas que están fuera de toda duda, en nuestra opinión, existe una razón de mayor calado. El auge del género documental en cine y en vídeo en España coincide temporalmente con el fin del ciclo político del Partido Popular y la llegada al gobierno del Partido Socialista Obrero Español y, a nivel internacional, vivimos desde hace casi una década una época de conservadurismo marcada por la política del Presidente Bush. Hemos de señalar, en este sentido, que el aznarismo (1996–2004) ha estimulado notablemente el género documental. En efecto, el film documental ha sido y es el vehículo para la denuncia de desigualdades sociales o de la especulación inmobiliaria (*La casa de mi abuela*), para escuchar la voz de la memoria histórica (*Más allá de la alambrada*, Pau Vergara, 2004), para reivindicar la importancia del testamento vital (*Las alas de la vida*), o para denunciar los efectos de la guerra y el fanatismo religioso sobre el patrimonio cultural cinematográfico (*Afgham Films: los ojos de Ariana*).

La Comunidad Valenciana es una pequeña parte del territorio español cuya administración está en manos del Partido Popular desde 1995, donde gobierna con mayoría absoluta hasta hoy. El género documental ha conocido en la Comunidad Valenciana un auge sin precedentes, ya que todos los films documentales a los que nos hemos referido han sido producidos en esta tierra. Todos estos films han sido, además, subvencionados por la línea de ayudas al audiovisual de la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana y la televisión pública valenciana, que está obligada a emitir las producciones que co-produce, aunque estamos convencidos de que los emitirá en horarios de poca audiencia (de madrugada, como hace habitualmente), porque está férreamente controlada por el gobierno valenciano, desde un punto de vista político.

Como ocurrió en los años más creativos del cine español, cuando los directores tenían que agudizar su imaginación para vencer las trabas de la censura (pensemos en Bardem o Berlanga, en los años sesenta), el cine y el audiovisual valenciano está conociendo un esplendor sin precedentes gracias a la situación política actual. Y es que no hay nada más estimulante que la censura ideológica y política para despertar la sensibilidad de los creadores.

La mirada enunciativa del documental y la realidad

Las propuestas estéticas que hemos examinado brevemente vienen a coincidir con los postulados del cine independiente ‘clásico’. Se trata de una mirada que no oculta su profunda subjetividad y su compromiso con la realidad que trata de revelar o criticar; explicita las posiciones ideológicas de las que parte; es sensible, en definitiva, a la contemplación de lo cotidiano; finalmente, tiene una relevancia especial el propio acto enunciativo, lo que se puede constatar en el desarrollo formal (fotografía, iluminación, composición del encuadre, sonido, composición musical, montaje, etc.) pero, sobre todo, en el tratamiento temporal y la articulación del punto de vista, en la que la fuerte presencia de lo enunciativo nos habla, no sólo de la construcción de una

mirada sobre la realidad, sino también sobre la propia naturaleza del film documental. Y es que las producciones documentales que hemos reseñado, también nos alertan sobre los modos que tenemos de conocer la realidad y nos invitan a revisar nuestros prejuicios y concepciones sobre las representaciones audiovisuales que pueblan nuestro imaginario.

En definitiva, nos hallamos ante unos films documentales que nos proponen una reflexión sobre el estatuto de las representaciones en un mundo en el que ya no es posible pensar la realidad si no es a través de las imágenes. En este sentido, creemos que la importancia de estos documentales es muy notable porque, además de ser un testimonio muy valioso de nuestro tiempo, complejo y difícil, poseen la extraordinaria virtud de provocar interrogantes acerca de la naturaleza del cine documental, lo que no es poco.

Obras Citadas

- Bordwell, David, & Kristin Thompson, 1995. *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós).
- Branigan, Edward, 1992. *Narrative Comprehension and Film* (Nueva York: Routledge).
- Bogdanovich, Peter, & Orson Welles, 1994. *Ciudadano Welles* (Barcelona: Grijalbo).
- Burch, Noël, 1987. *El tragaluz del infinito* (Madrid: Cátedra).
- Bruzzi, Stella, 1998. *New Documentary: A Critical Introduction* (Nueva York: Routledge).
- Carmona, Ramón, 1993. *Cómo se comenta un texto filmico* (Madrid: Cátedra).
- Comolli, Jean-Louis, 1971-72. 'Technique et Idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ 1, 2, 3, 4, 5 et 6', *Cahiers du cinéma* #229, 230, 231, 233, 234-35 et 241. Paris; mai 1971, juillet 1971, août-septembre 1971, novembre 1971, décembre 1971-janvier-février 1972 et septembre-octobre 1972 [pp. 4-21, 52-57, 42-49, 39-45, 94-100 et 20-24].
- Gauthier, Guy, 1995. *Le documentaire un autre cinéma* (Paris: Nathan).
- Gómez Tarín, Francisco Javier, 2004. 'Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad', in *El documental, carcoma de la ficción*, 1: *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)* (Córdoba: Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía), págs. 63-70.
- , 2006. 'La realidad como construcción o la fragilidad del concepto documental', in *Actas del II Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)* (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra). CD-ROM.
- Gubern, Román, 1996. 'El cine después del cine', in *Historia general del cine*, XII ed. M. Palacio & Santos Zunzunegui (Madrid: Cátedra), págs. 289-309.
- Ibarz, Mercè, 1999. *Buñuel documental: tierra sin pan y su tiempo* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza).
- Marzal, Javier, 2000. *Ciudadano Kane de Orson Welles* (Barcelona: Octaedro; Valencia: Nau Llibres).
- , & Juan Miguel Company, 1999. *La mirada cautiva: formas de ver en el cine contemporáneo*. (Valencia: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana).
- , & Francisco Javier Gómez Tarín, ed., 2007. *Metodologías de análisis filmica* (Madrid: Fundación General Complutense).
- Metz, Christian, 1975. 'Le signifiant imaginaire', in *Communications*, 23, *Psychoanalyse et cinéma* (Paris: Éditions du Seuil).
- Nichols, Bill, 1997. *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós) [traducción de *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press)].
- , 2001. *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana UP).
- Plantinga, Carl, 2005. 'What a Documentary Is, After All', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:2: 105-17.
- Williams, Linda, 1994. *Viewing Positions: Way of Seeing Films* (New Brunswick, NJ: Rutgers UP).
- Zunzunegui, Santos, 1989. *Pensar la imagen* (Madrid: Cátedra).

Documentary films have experienced a remarkable boost in their reception as well as in the number of films produced in recent years in Spain as a whole, and particularly in Valencia. In this article I focus on the study of a number of Valencian documentary films, which have been very successful among audiences and critics, such as *La casa de mi abuela* (Adán Aliaga, 2005), *Las alas de la vida* (Antoni P. Canet, 2006) o *Afghan Films: los ojos de Ariana* (Ricardo Macián, 2007), which have received several prizes in international film festivals. I start by giving an account of the main narrative and enunciative features of traditional documentary films, what could be referred to as the documentary institutional mode of representation, in order to analyse how these films subvert the principles of the genre through their ethics and aesthetics. In addition, I seek to explain the motives behind the increase in the popularity of the genre over the last few years, a fact which is related to the current political atmosphere as well as to the production and reception conditions of documentary films in Spain.