

EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO COMO TRATAMIENTO  
CREATIVO DE LA REALIDAD

By

Manuel Rodríguez Ramos

---

Copyright © Manuel Rodríguez Ramos 2018

A Dissertation Submitted to the Faculty of the

DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

WITH MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2018

THE UNIVERSITY OF ARIZONA  
GRADUATE COLLEGE

As members of the Dissertation Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Manuel Rodríguez Ramos, titled *El Documental Biográfico como Tratamiento Creativo de la Realidad* and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy.

  
Malcolm A. Compitello Date: May 3, 2018

  
Judith Nantell Date: May 3, 2018

  
Kátia da Costa Bezerra Date: May 3, 2018

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

  
Dissertation Director: Malcolm A. Compitello Date: May 3, 2018

### STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of the requirements for an advanced degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that an accurate acknowledgement of the source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

SIGNED: Manuel Rodríguez Ramos

## AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento para los doctores Malcolm A. Compitello (director de la tesis), Judith Nantell y Kátia da Costa Bezerra, miembros de mi comité, y también para el Dr. Richard Kinkade, Dr. Eliud Chuffe, Dra. Eliana Rivero, y para Isela Gonzales-Cook, Katherine Anson, Joaquín Pérez-Blanes, Manuel Martín, Robygue Martínez, y el imprescindible apoyo de María de los Ángeles Pereira.

## TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. ACERCA DE LA BIOGRAFÍA COMO GÉNERO.....	13
1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA BIOGRAFÍA.....	13
1.2. LA BIOGRAFÍA EN EL CINE.....	32
CONCLUSIÓN.....	35
CAPÍTULO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA, ESTÉTICA Y TÉCNICA DEL DOCUMENTAL.....	38
2.1. EL DOCUMENTAL. DEFINICIONES GENÉRICAS.....	38
2.2. CINE DOCUMENTAL Y CINE DE FICCIÓN. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS.....	42
2.3. LA EVOLUCIÓN DEL DOCUMENTAL. HITOS FUNDAMENTALES.....	45
2.4. LA VOZ COMO EXPRESIÓN DOCUMENTAL.....	84
2.5. LA EXPRESIÓN DOCUMENTAL Y SUS PROTOTIPOS.....	88
2.6. EL DOCUMENTAL Y SUS MODOS.....	93
CONCLUSIÓN.....	101
CAPÍTULO III. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO. CARACTERÍSTICAS. EVOLUCIÓN HISTÓRICA.....	104
3.1. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.....	104
3.2. LAS <i>HOME MOVIES</i> . LOS COMIENZOS DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.....	113
3.3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.....	115
3.4. EL BIODOCUMENTAL IBEROAMERICANO.....	123
3.5. LOS DIVERSOS TIPOS Y MODOS DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.....	128
3.6. LAS DOS VARIANTES DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.....	136
3.7. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO IBEROAMERICANO EN TERCERA PERSONA.....	137
3.8. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO IBEROAMERICANO DE CERCANÍA.....	140

3.9. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO COMO TRATAMIENTO CREATIVO DE LA REALIDAD.....	142
CONCLUSIÓN.....	143
CAPÍTULO IV. LAS DOS VARIANTES DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO EN DOS CONTEXTOS HISTÓRICOS CONCRETOS.....	146
4.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE EL BIODOCUMENTAL EN TERCERA PERSONA.....	147
4.2. EL BIODOCUMENTAL DE CERCANÍA. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES Y EJEMPLOS IBEROAMERICANOS.....	151
4.3. DOCUMENTALES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....	159
4.4. LA VISIÓN DE LA GUERRA EN <i>CAUDILLO</i> .....	165
4.5. EL FRANQUISMO Y LOS DOCUMENTALES.....	174
4.6. LA VISIÓN DEL FRANQUISMO EN <i>BUCAREST, LA MEMORIA PERDIDA</i> .....	177
4.7. CHILE. UNIDAD POPULAR Y GOLPE DE ESTADO EN LOS DOCUMENTALES. ....	183
4.8. VISIÓN DE LA DEMOCRACIA Y EL GOLPE MILITAR EN <i>SALVADOR ALLENDE</i> .....	190
4.9. CHILE. LA DICTADURA Y LOS DOCUMENTALES.....	198
4.10. LA DICTADURA PINOCHETISTA SEGÚN <i>MI VIDA CON CARLOS</i> .....	202
CONCLUSIÓN.....	209
CONCLUSIONES FINALES.....	212
FILMOGRAFÍA.....	219
OBRAS CITADAS.....	220

**ABSTRACT**

El objeto de estudio de esta tesis es el documental biográfico, la evolución histórica y las variantes estilísticas de este subgénero cinematográfico. Unas reflexiones sustentadas en la hipótesis de que la cercanía testimonial, su marcado carácter antropológico, y la estrecha relación que establece el documental biográfico con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra, garantizan una indagación más puntual, honda, intensa y creativa de la realidad que intenta recrear. Y de esta manera, dicha indagación se convierte en una expresión de la memoria histórica mucho más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional, y una forma de aprehensión de la realidad más creativa; factores ambos que intensifican el valor testimonial de los documentos que conforman la película.

**PALABRAS CLAVES:** documental, biografía, documental biográfico, contexto, narración, memoria.

The object of study of this thesis is the biographical documentary, the historical evolution and the stylistic variants of this cinematographic subgenre. Some reflections based on the hypothesis that the testimonial closeness, its marked anthropological character, and the close relationship that the biographical documentary establishes with the context in which the experiences and personal events that it narrates take place, guarantee a more detailed, deep, intense and creative inquiry of the reality that it tries to recreate. And, in this way, such an inquiry becomes an expression of historical memory much richer than that developed by the traditional generalist documentary, and a more creative form of apprehension of reality, both of which intensify the testimonial value of the documents that make up the film.

**KEYWORDS:** documentary, biography, biographical documentary, context, narration, memory.

## INTRODUCCIÓN.

El tema que aborda esta tesis es la importancia del documental biográfico como expresión artística, teniendo en cuenta la evolución histórica y las variantes estilísticas de este subgénero cinematográfico, orientado hacia la revisión, análisis y reflexión teórica sobre algunas importantes expresiones iberoamericanas. La hipótesis de esta tesis, contrariamente a lo que muchos críticos opinan, es que, la cercanía testimonial del biodocumental, su marcado carácter antropológico, su carga emocional, y la estrecha relación que establece con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra, garantizan una indagación más puntual, honda, intensa y creativa de la realidad, que intensifica la autenticidad de los documentos que conforman la película. Y así, este tipo de filme donde el espectador se siente personalmente más implicado, se convierte en una expresión de la memoria histórica mucho más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional.

Las reflexiones de John Grierson, Paul Rotha, Michael Renov, Bill Nichols y Erik Barnouw, entre otros investigadores de la historia y la estética cinematográfica en general, y del documental como expresión artística en particular, ayudan a conformar el marco teórico de esta tesis, junto con los aportes analíticos de David Bordwell sobre el arte cinematográfico.

En cuanto a la metodología de análisis, algunos aspectos tenidos en cuenta han sido la confrontación e interdependencia de las categorías de contenido y forma en cada uno de los biodocumentales escogidos para el análisis, y también, la relación creativa de estas obras con el contexto al que remiten, al que dejan en cada caso plasmado en todos sus matices, con mucha mayor riqueza y elocuencia que en otros tipos de documentales históricos no personalizados. Una estrategia analítica enmarcada en los principios epistemológicos que desarrollan los contenidos en una trayectoria que va desde las características fundamentales



del documental generalista, en su más amplia concepción, hasta aquellos más particulares, privados, que remiten en exclusiva a las expresiones biográficas de este género. Y así, teniendo presente esta orientación metodológica cercana al razonamiento deductivo, el análisis parte de algunas consideraciones generales (históricas y de estilo) en torno al documental como género cinematográfico, para luego centrarse en el cumplimiento de esas características en el subgénero biográfico, tomando como base las dos vertientes esenciales que mejor lo definen. Por un lado, el enfoque en tercera persona, desde la afinidad o la antipatía electiva, desde una visión más alejada, más objetiva, que casi siempre desarrolla biografías trascendentes de personajes famosos, y que tiene como orientación inicial la serie documental *Solutions françaises* (1934) de Jean Painlevé. Y por otra parte, la versión antropológica, cercana, familiar, expuesta casi siempre desde una perspectiva enfática, afectiva, de adjetivo posesivo en primera persona (*mi padre, mi madre, mi amigo...*), con ocasionales matices autobiográficos, que parte de las propuestas inaugurales de Louis Lumière (*Le Repas de Bébé, y Partie de cartes*, 1895) y Robert Flaherty (*Nanook of the North*, 1922). Las teorías desarrolladas por David Bordwell (*Narration in the Fiction Film*) y Gérard Genette (*Narrative Discourse*) sirven, en buena medida, de basamento para la caracterización de estas dos modalidades narrativas.

Esta metodología tiene acabado cumplimiento en la revisión pormenorizada de algunos títulos importantes de la cinematografía iberoamericana; sobre todo españoles y chilenos, con la intención de hacer análisis de títulos que demuestren el cumplimiento de las características del subgénero biográfico a un lado y otro del Atlántico, pese a las distancias geográficas y los diferentes desarrollos históricos y artísticos de ambas regiones. Por otra parte España y Chile sufrieron dos dictaduras sangrientas de características muy similares, que dieron lugar a excelentes documentales de una amplia variedad estilística, que son el reflejo de esas terribles circunstancias históricas; sobre todo, los biodocumentales, que

proponen, como esta tesis se empeña en demostrar, un tratamiento creativo de esas realidades mucho más rico y abarcador que los documentales generalistas tradicionales.

La disertación está estructurada en cuatro capítulos. El primero es una indagación en torno a la biografía, que hace referencia a algunos aspectos esenciales de este género, que tiene como referencia teórica más significativa las reflexiones en torno a este tema de Marcel Schwob, François Dosse, Giovanni Levi, Gérard Genette y Roland Barthes. El segundo capítulo expone las bases enunciativas del documental, las características que mejor lo definen, y su evolución histórica, estética y técnica, haciendo revisión de sus hitos fundamentales, y del desarrollo histórico de las principales teorías que lo avalan. El tercer capítulo es una conjunción de los dos anteriores. Una revisión de la forma en que se cumplen en el documental biográfico las características principales de la biografía como género, y aquellas que caracterizan al documental generalista, y un repaso de la evolución histórica del biodocumental que hace énfasis en el desarrollo de este tipo de cine en Iberoamérica, insistiendo sobretodo en España y Chile, que, como ya se ha indicado, son las dos cinematografías en las que se centra la disertación.

El cuarto capítulo, orientado hacia el ámbito contextual de la Guerra Civil Española y la dictadura franquista, por una parte, y el golpe militar que derrocó a Salvador Allende y la posterior represión pinochetista, por otro, desarrolla el análisis de las dos modalidades que caracterizan a los documentales biográficos: los que exponen una historia de vida desde la tercera persona, y los que lo hacen desde la cercanía del adjetivo posesivo: *mi*. La primera parte del capítulo elabora un recordatorio de las características fundamentales del biodocumental en estas dos variantes. Después el capítulo se centra en la revisión de los documentales generalistas que abordan el drama de la Guerra Civil, y más adelante se pasa a la visión de esa contienda fratricida en *Caudillo* (1973), de Basilio Martín Patino, una extraordinaria película de orientación biográfica en tercera persona, realizada según los

principios de la antipatía electiva; una biografía no convencional, pero conformadora de un retrato del dictador Francisco Franco, en contrapunto con la Historia que él mismo fue generando. Más adelante, y sin perder de vista el contexto español, se hace un repaso sobre la visión que aportan los documentales españoles sobre el franquismo, y después de esa realidad histórica el análisis se centra en la perspectiva que regala el biodocumental en la variante de cercanía, concretamente en *Bucarest, la memoria perdida* (2008), de Albert Solé; un filme que construye una memoria personal, consanguínea, filial, a partir del recuerdo de las acciones clandestinas, el encarcelamiento del político Jordi Solé Tura (padre del director), y los desmanes de la dictadura, con un objetivo muy bien definido: evitar que esos recuerdos, y esa memoria general se pierdan en el tiempo. Luego, centrado ya en el contexto chileno, el capítulo revisa buena parte de los documentales generalistas que abordan los tres años de gobierno de la Unidad Popular, quebrantados por hechos de extrema violencia, que tuvieron su clímax en el golpe de estado genocida. Después el análisis se centra en la forma mucho más elocuente y creativa de acercamiento a esa misma realidad histórica que ofrece el biodocumental, en este caso *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán, desde la perspectiva de la tercera persona, como una muestra elocuente de afinidad electiva; un sentido homenaje al ex presidente chileno que nos conduce al sueño radiante que vivió aquella generación, para la cual política y utopía eran sinónimos; un documental que deja claro desde el principio la estrecha relación emocional de biógrafo y biografiado, y la implicación personal, autobiográfica, del realizador en la historia que va a desarrollar, y que garantiza por tanto un acercamiento más creativo y enriquecedor a la realidad histórica que aborda. En el otro apartado el capítulo examina el reflejo de los desmanes dictatoriales de Augusto Pinochet en el documental chileno, tanto generalista como biográfico; tanto en tercera persona como en la cercanía; una elocuente muestra de alto contenido dramático que tiene su clímax en el biodocumental de vivencias familiares, de estrechas relaciones afectivas,

*Mi vida con Carlos* (2009), de German Berger-Hertz; una revisión biográfica sobre el periodista asesinado por la tristemente célebre Caravana de la Muerte, a partir de las nostalgias de su hijo, su viuda y sus hermanos, y la emotiva revisión de fotos, archivos familiares y de prensa, verificando de esta forma cómo el contexto siempre es reflejado con mayor intensidad y riqueza de matices desde una perspectiva más cercana a la persona biografiada.

Y así, la continuidad analítica de los cuatro capítulos de la tesis dejan probada la hipótesis de que este subgénero documental es, definitivamente, una forma más intensa y creativa de aprehensión de la realidad, ya que intensifica, y hace más trascendente, el valor testimonial de los documentos que conforman la película, logrando a la vez una implicación más intensa del espectador.

## CAPÍTULO I.

### ACERCA DE LA BIOGRAFÍA COMO GÉNERO.

#### 1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA BIOGRAFÍA.

La biografía siempre ha sido un género ambiguo, anómalo, difícil de catalogar. Según los parámetros más comunes de clasificación literaria, y teniendo en cuenta las reglas por las que se orientan los catálogos más socorridos, la biografía no es poesía, cuento, novela, o ensayo, como tampoco es historia o crítica. Pero desde su embarullada apariencia es a la vez expresión de todos los géneros literarios, y ocasionalmente suscita disímiles y contradictorias definiciones. Como el lapidario, pero impreciso dictamen debido a Charles Baudelaire: “biografía, escritura viva y múltiple, ficción lógica” (cit. en François Dosse 18).

La biografía es acumulación, selección y exposición de datos, archivos personales, memorias y nostalgias. El biógrafo, ya sea escritor, pintor, fotógrafo o cineasta, ejerce también oficio de historiador, pero sin dejar de ser un artista, un creador. “El arte del biógrafo consiste precisamente en seleccionar. No tiene que preocuparse por ser verdadero; debe crear en un caos de rasgos humanos” (Marcel Schwob 26). Y de esta manera, siempre tendremos que referirnos a la biografía en términos de creación literaria y artística, porque los archivos, de cualquier índole, y las grabaciones *ad hoc*, (sonoras o audiovisuales), por mucha calidad que ostenten, y por muy novedosa que sea la información que aporten, no tienen el suficiente grado de resolución para que una obra del género se convierta sin más en una excelente biografía, en una muestra de expresión artística. Un relato, una historia de vida, debe tener, como en toda obra de arte, un elocuente vuelo poético más allá de información que proporcione. Tiene que ser, a la vez, verdad y poesía; lenguaje directo, y también tropológico. Debe reconstruir e interpretar las vivencias humanas sin descuidar el aspecto creativo y el estilo. El biógrafo (a la vez investigador y artista) tiene que ser capaz de resolver de forma

adecuada y objetiva la interacción de subjetividades que siempre se produce en este tipo de investigación, en este tipo de obra artística y literaria. Y en consonancia con estas apreciaciones Marcel Schwob aseguraba que: “La ciencia de la historia nos sume en la incertidumbre acerca de los individuos. Solo nos revela los puntos por donde estuvieron unidos a los hechos generales.... El arte es lo contrario de las ideas generales, describe sólo lo individual, no desea más que lo único. No clasifica, desclasifica” (17). Unas concepciones inapelables que pueden aplicarse también, en todo su alcance y matices, al cine biográfico, tanto ficcional como documental.

La biografía es uno de los modelos histórico-literarios de mayor recorrido y perpetuidad a lo largo de la historia, pasando, eso sí, por ocasionales y conflictivos altibajos, tanto por su grado de validez metodológica, como por la aceptación (o el ocasional rechazo) de los lectores. Desde la antigüedad se constituyó en un género literario cuyo objetivo principal siempre fue la lucha contra el olvido, dejando para la posteridad los rasgos más distintivos de la persona cuya vida desarrollaba y hacía explícita. La pretensión de muchas biografías a lo largo de la historia ha sido honrar la memoria de alguien desaparecido, o expurgar la imagen denigrada de algún contemporáneo, y convertirse así en panegírico, elegía o exordio. Se trata de un género de pretensiones antropológicas, que cristaliza en una obra plural, las *Vidas paralelas* de Plutarco. Un ejercicio de creatividad que, a lo largo de la historia de la literatura, siempre ha mantenido su vigencia, porque, a partir de la propuesta de este insigne historiador y filósofo quedó establecido que el biógrafo no escribe historias, sino vidas vividas.

El género biográfico, durante mucho tiempo, se orientó en exclusiva a la narración de las vidas y obras de hombres y mujeres ilustres. El pueblo llano se vio reducido a una condición ignota, sin el merecimiento del recuerdo y la dignificación. Pero la crítica reiterada a este injusto privilegio de ciertos sectores sociales reorientó la mirada del biógrafo hacia las

masas anónimas, hacia las vidas cotidianas de personas simples, sencillas, alejadas de la fama. “Por desgracia, los biógrafos han creído de ordinario que eran historiadores. Y así nos han privado de retratos admirables. Han supuesto que sólo podría interesarnos la vida de los grandes hombres.... El arte de un biógrafo consistiría en darle el mismo valor a la vida de un pobre actor que a la vida de Shakespeare” (Marcel Schwob 27).

A partir de esta evolución positiva, de este cambio de perspectiva, la biografía, como discurso moral, como aprendizaje de virtudes, se ha convertido en expresión elocuente de lo auténtico, que remite a una intención de veracidad y verosimilitud por parte del biógrafo. Aunque también debe señalarse que, la ligereza con que en muchas ocasiones se ha construido la imagen de la persona biografiada (ilustre, o no) ha sido una de las causas propiciadoras de cierto descrédito del género a nivel historiográfico en determinadas etapas del pasado, convirtiéndose muchas veces en terreno propicio para la discrepancia y el conflicto. Una evolución trastabillante que ha sufrido los embates del cientificismo más ortodoxo. “La biografía siguió alcanzando su plenitud, pero de manera cada vez más controvertida y problemática, dejando subsistir en el trasfondo aspectos ambiguos, sin resolver, los cuales me parece que hoy constituyen uno de los lugares de confrontación privilegiados del paisaje historiográfico” (Giovanni Levi 18).

Sin embargo, también hay que admitir que la aproximación biográfica ha sido una de las constantes que, bajo perspectivas epistemológicas e intencionalidades teóricas diversas, ha llegado a nuestros días con un vigor inusitado y desde diversas procedencias disciplinares. “Esos relatos de vida navegan en los confines de la biografía y de la autobiografía con mucha ambigüedad para saber quién habla: aquel que da su testimonio o quien lo retranscribe.... La Escuela de Chicago utiliza desde hace tiempo ese tipo de fuentes y sus trabajos pueden servir de modelo” (François Dosse 238). Y así podemos constatar, por ejemplo, que un proyecto como este, empeñado en la narración biográfica desde una perspectiva de gran rigor científico

y de innegable validez artística, desarrolló en su apogeo de los años veinte del pasado siglo la metodología de los relatos de vida, propiciando así el uso continuo de las fuentes orales, convirtiéndolas en elementos imprescindibles para el eficaz contrapunteo subjetividad-objetividad que enriquece desde entonces a la investigación histórico-biográfica. La confrontación creativa entre los dos aspectos que Bordwell denominaba: “the aleatory world of ‘objective’ reality and the fleeting states that characterize ‘subjective’ reality” (206).

Pero no sólo antropólogos o sociólogos han hecho uso de esta metodología investigativa y creativa propuesta por la Escuela de Chicago, porque, como asegura François Dosse, “La historia se inspira en ese campo de la sociología con el fin de dominar mejor la desmultiplicación de sus fuentes. Reconoce desde un inicio la competencia propia de los testigos, sus capacidades para describir y, por tanto, para explicar los acontecimientos tal como los experimentaron” (240). Y así la historiografía, a partir de esta experiencia, tomó prestado el método de la investigación oral para crear un nuevo *corpus* de documentos audiovisuales. Así nació la historia oral, con carácter inicial de ciencia auxiliar, cuyo objetivo era conformar archivos orales (y más tarde audiovisuales), orientados en un principio, fundamentalmente, a la pretensión de obtener información de los propios testigos vivos para enriquecer los datos obtenidos de las fuentes escritas. Sin embargo, desde esta aproximación, la nueva técnica de la oralidad, que con el desarrollo del documental ha cobrado un auge especial, significa un cuestionamiento de la historiografía ortodoxa, empeñada en priorizar el papel jugado por las personas ilustres y los miembros de las altas jerarquías en la interpretación del pasado y el contexto social, frente al anonimato de los oprimidos, la gente común, los ciudadanos sin derecho ni voz.

Por otra parte, con la evolución del género biográfico se abandonan en buena medida las vidas de héroes, guerreros y santos para centrarse más en la existencia de escritores y artistas, sobretodo de pintores, un sector que se ve privilegiado por la cercanía entre el trabajo



del biógrafo y del pintor, dada la vocación retratista de ambas profesiones. La cantidad de narraciones, semblanzas e interpretaciones de la vida de Vincent Van Gogh, por ejemplo, resulta deslumbrante, y muchas de ellas se tienen como ejemplo supremo de lo biográfico, sobre todo, si tenemos también en cuenta el extraordinario documental (*Van Gogh*, 1948) de Alain Resnais.

También, a lo largo de la historia del género biográfico en el siglo XX, las aportaciones del psicoanálisis freudiano trazaron algunos lineamientos de contenido, como ocurrió, recordemos, en la obra de Stefan Zweig. El mismo Sigmund Freud de alguna manera frecuentó el género biográfico, como en su ensayo bio-analítico sobre el presidente Woodrow Wilson, y otros estudios sobre Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Goethe. Y es este sentido, tomando el análisis psicológico como interpretación de una vida, pueden recordarse también las maravillosas ‘patografías’ de Gregorio Marañón, que analizaban las grandes pasiones humanas centradas en el estudio biográfico de algunos personajes ilustres: la perversión en *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar* (1936), o la intriga y la traición en *Antonio Pérez. El hombre, el drama, la época* (1947). Considerables resultan además las brillantes aportaciones de Jean-Paul Sartre a la escritura biográfica, que desde 1983 propone una perspectiva muy interesante para el género, que supera la confrontación entre los elementos exteriores a la persona biografiada y los rasgos psicológicos que caracterizan su interioridad, y así el existencialismo deriva hacia el humanismo, y el hombre sale de su encierro. Y de este modo puede asegurarse con François Dosse que, “los tiempos actuales son más sensibles a las manifestaciones de la singularidad que legitima no solo la recuperación del interés por la biografía, sino la transformación del género en un sentido más reflexivo” (221).

Desde el punto de vista formal, y pese a los cambios radicales que ha evidenciado el género, puede asegurarse que, en la actualidad, la biografía tradicional, lineal, y factual, continúa existiendo y gozando de muy buena salud. Pero, la intención de lograr un relato más

eficaz, más personalizado, con una estructura novedosa, experimental, conduce muchas veces al rompimiento del orden cronológico, y a la utilización de múltiples voces narrativas que diversifican los puntos de vista y enriquecen el resultado final, individualizado, pero también plural, y por tanto más rico en forma y contenido. Al respecto Marcel Schwob opinaba que “Los biógrafos antiguos son sobre todo avaros. Al no apreciar apenas otra cosa que la vida pública o la gramática, lo que nos transmitieron de los grandes hombres fueron sus discursos y los títulos de sus libros.... El sentimiento de lo individual se ha desarrollado más en los tiempos modernos” (19).

Porque no podemos olvidar que una de las grandes aportaciones de la concepción biográfica en su evolución ha sido, y es, el nexo y equilibrio establecido entre lo individual y lo colectivo, de tal manera que ambos aspectos se encuentren perfectamente engarzados en un todo indisoluble que nos permite a la vez conocer al hombre que estudiamos y comprender con mayor profundidad el momento histórico, y el contexto en el cual desarrolló su actividad pública. Esta faceta es la que ha sido reafirmada como una de las grandes estrategias de la biografía por los historiadores contemporáneos. Y así, este género ha entrado en una fase muy interesante, constituyéndose en uno de los modelos cinematográficos, literarios, e historiográficos más atractivos.

La biografía es una expresión histórico-literaria muy concreta en la que un investigador, organizando la información como un creador, intenta ‘reconstruir’ la trayectoria vital de una persona sobre la base de una documentación minuciosa, mayormente escrita, enriquecida en ocasiones por fuentes orales, fotográficas, cinematográficas y videográficas, cuando se trata de las vivencias de alguna persona contemporánea y muchas veces famosa, porque, como ya hemos indicado, el género biográfico históricamente se ha orientado hacia la vida de personajes relevantes por sus aportaciones en los campos de la política, la ciencia o el arte, fundamentalmente.

Una buena biografía debe tener calidad literaria o artística, (según se trate de un texto escrito, de una obra cinematográfica, de un retrato fotográfico, o de una pintura), y en gran medida su triunfo o su fracaso tiene mucho que ver con la caracterización medular de la persona biografiada; con la capacidad del biógrafo, o del artista, para dejar en el lector, o en el espectador, la impresión de una imagen bien definida, convincente, verosímil y bien sustentada del personaje, y no una especie de amalgama confusa, nutrida de percepciones diversas e inconexas. Y además, dejar bien claro por qué el biografiado actuó como actuó, hizo lo que hizo, vivió lo que vivió y creyó en lo que creyó, recuperando así, para la posteridad, la esencia de los procesos mentales y emocionales del individuo en cuestión.

En no poca medida, el atractivo de una buena biografía radica también en la adecuada formulación de preguntas, en la búsqueda de respuestas, y en la asunción de que incluso el mejor de los biógrafos siempre nos dejará parcialmente insatisfechos en nuestras ansias de esclarecimiento absoluto. Una buena biografía siempre será capaz de suscitar tantas preguntas como las respuestas que propone, y de aportar tantos datos concluyentes, como los espacios abiertos que deja. Porque una biografía está obligada a la pretensión de abarcar una vida en su totalidad, algo que de antemano se sabe imposible. El buen biógrafo presenta la información desde un enfoque subjetivo, e intenta organizarla desde una perspectiva de claroscuro. Porque más bien, lo importante es ofrecer trozos de vida que tengan un valor expresivo, y que funcionen para crear un retrato del personaje que lo muestre en todos sus matices, y que ayude a comprender mejor su obra, ya sea un escritor, un artista o un científico. La buena biografía se puede ver como una especie de palimpsesto que conserva huellas de una ‘escritura’ anterior a los acontecimientos que describen la vida de la persona biografiada, sus sueños, sus deseos más íntimos, y su auténtica relación con el mundo.

La biografía es siempre conjunción de lo externo y lo interno; retrato en cuerpo y alma del biografiado. ‘Reinterpretación creativa de una vida real’, pudiéramos afirmar,

modificando el postulado inaugural de John Grierson, que define al documental como ‘creative treatment of actuality’, según la cita de Paul Rotha (70). En toda biografía se exige la veracidad de los hechos mostrados, que en el proceso de creación serán reconfigurados subjetivamente por el biógrafo, sea éste escritor, pintor o cineasta.

El significado de una vida nunca discurre en una sola dirección, y es por ello que toda biografía es siempre polisémica, y puede admitir numerosas versiones. Suelen ser textos habitualmente abiertos e incompletos, una característica que con frecuencia, y pese a su posible empatía, coloca al biógrafo en una posición exterior respecto al personaje central.

En la biografía en tercera persona (la más abundante, la más frecuente) es muy común la afinidad electiva, pero también, ocasionalmente, el rechazo, la antipatía electiva. Porque, siempre hay una abundante multiplicad de elementos que condicionan el ejercicio narrativo. “A narrating situation is, like any other, a complex whole within which analysis, or simply description, cannot *differentiate* except by ripping apart a tight web of connections among the narrating act, its protagonists, its spatio-temporal determinations, its relationship to the other narrating situations involved in the same narrative, etc.” (Genette 215).

Y así, cuanto más fuerte sean la afinidad o la antipatía electiva mejor será la biografía, porque significará una mayor implicación del biógrafo, del cineasta, del creador. Y, en consonancia con estas características, podemos afirmar que la cercanía del documental biográfico, tanto en tercera, como en primera persona, se convierte en una indagación más puntual del entorno vivencial del biografiado, y en una enunciación creativa más eficaz y expresiva de esa realidad. Porque, como afirma Giovanni Levi, “a veces las biografías son utilizadas para aclarar directamente el contexto ... que sirve para colmar las lagunas documentales por medio de comparaciones con otras personas cuya vida presenta cierta analogía, de una u otra manera, con la del personaje estudiado” (20-21).

Por regla general el biógrafo hace la elección para su trabajo entre personas por las que siente empatía, admiración, respeto, y hasta cariño; se trata, como ya hemos indicado, de la llamada afinidad electiva, que parte casi siempre de una relación estrecha, pasional. Pero en ocasiones, excepcionalmente, puede ocurrir lo contrario, es decir, el rechazo, la antipatía electiva, y al respecto hay muestras notorias que no dejan de ser biografías válidas en todos sus aspectos. Un ejemplo importante es la sarcástica *Eminent Victorians* (1918) de Lytton Strachey. Una biografía múltiple en la que este autor desarrolla las vidas de personajes públicos de una época, la victoriana, que detestaba. Y también podemos recordar en esta línea de trabajo el excelente documental *Life of Adolf Hitler* (1961) en el que Paul Rotha expone todos los matices reprobables de la vida y personalidad de este dictador. Ejemplos que demuestran de forma elocuente que la biografía es un género en donde lo subjetivo también juega un papel importante, que permite al biógrafo ejercer su derecho inapelable a la expresión de su punto de vista. Pero, no obstante, y pese a la empatía o la antipatía que pueda dominar la relación, y aunque se trata de algo muy difícil, el biógrafo debe intentar mantener la distancia justa con el biografado para garantizar así el control objetivo del cuerpo narrativo, y convertir la biografía en una manera excepcional de restituir una época con sus sueños y sus angustias; un medio privilegiado de acceso a lo contextual. Y así, muchas biografías, por regla general, sirven para ilustrar un contexto, una época, y un sector social. Una orientación del género empeñada en describir un trayecto de vida individual, pero sin perder de vista el medio social y el ambiente en donde discurre la vida de la persona biografada; características que se aprecian, sobre todo, en el biodocumental, dada la fuerza que le imprime la documentación audiovisual con la que enriquece la historia que desarrolla.

Muchas veces el biógrafo convierte su trabajo en simple pretexto para referir un momento histórico, una época, y, como aseguraba Goethe: “parecería que la tarea principal de la biografía consiste en representar al hombre en sus relaciones temporales” (cit. en Dosse

77). El conocimiento profundo de su contexto es imprescindible para la comprensión más abarcadora de la persona cuya vida estamos estudiando, porque las características de una época se reflejan en el espejo de su existencia. Y así, el género biográfico puede ser muy valioso para la comprensión más acabada de un tiempo histórico. La historia de una vida humana es el retrato de un individuo en particular, o de la naturaleza humana vista desde la experiencia vital de un individuo en concreto. Aunque no siempre la relación biografiado-contexto es tan clara, nítida, evidente, porque los elementos subjetivos de una vida a veces imponen su impronta individual.

No se puede negar que haya un estilo propio de una época, un *habitus* que resulta de experiencias comunes y reiteradas, así como existe, en cada época, el estilo propio de un grupo. Pero existe también, para cada individuo, un espacio significativo de libertad que encuentra su origen precisamente en las incoherencias de los confines sociales y que da origen al cambio social. No podemos, pues, aplicar los mismos procedimientos cognoscitivos a los grupos y a los individuos. (Giovanni Levi 25)

Porque en cada individuo, por muy estrechamente vinculado que esté con su entorno, prevalece en buena medida la expresión personal que lo caracteriza, que mejor lo define, y que propicia una confrontación más rica con el contexto social al que pertenece.

El valor de una biografía depende de su eficacia narrativa, de su vuelo poético, de su expresión artística, pero también de su grado de veracidad, que viene determinado, en gran medida, por la calidad de la recopilación, consulta y selección de las fuentes utilizadas. Es muy importante el rigor en la pesquisa y el uso de la documentación escrita, oral, fotográfica, cinematográfica y/o videográfica, para hurgar en las verdades que componen la biografía de un individuo y estar lo más cerca posible de la vida verdadera de esa persona objeto de estudio. En este sentido el biógrafo debe trabajar a la manera escrupulosa del hombre de

ciencia, pero sin descuidar los encantos de la expresión artística de su trabajo. El género biográfico se sustenta así en la paradoja que mezcla, en proporciones igualitarias, erudición y creatividad artístico-literaria.

El biógrafo tiene que saber elegir, y tomar decisiones importantes, entre el conjunto de datos y de documentos de toda índole que están a su alcance. Como artista que es, debe dar prueba de eficaz discernimiento para darle el justo valor a todos los contenidos que maneja, por muy insignificantes y marginales que puedan parecer. Muchas veces esos detalles, presuntamente ‘insustanciales’, pueden ser muy reveladores, y aportarle un sentido enriquecedor a la biografía. Se trata a menudo, de modestos indicios que pueden, por sí mismos, conformar la historia de un individuo al mejor estilo de Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*; o las evocaciones fragmentarias que son el sustento de los biografemas de Roland Barthes: “Una serie de destellos de sentido que conforman algo así como ‘la historia pulverizada’ de un narrador, de un pintor, de un poeta ... un poco como las cenizas que se arrojan al viento después de la muerte” (14). Se trata de aquellos pequeños detalles que iluminan una existencia.

Jorge Luis Borges, en su cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, también opta por un tipo de crónica distinta a la tradicional, y concentra su narración de vida en un solo instante medular y definitorio: “Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, solo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda” (*El Aleph* 67). Una noche mágica en la que el sargento Cruz, el héroe del relato, descubre su verdadera identidad y en un instante decide cambiarse de bando y luchar junto a Martín Fierro, que hasta ese momento era considerado un enemigo. “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es” (*El Aleph* 69). De ahí la importancia que también Borges le daba a los detalles nimios, pero cargados de aquellos

esenciales valores humanos que pueden redondear el retrato vital que el hacedor de biografías se dispone a realizar.

El biógrafo, en buena medida, está obligado a la investigación exhaustiva, al abarcamiento total de una vida, aunque sabe de antemano que esa totalización es irreal, imposible, y ello lo obliga entonces a la deducción lógica, a la necesidad de tomar decisiones drásticas, elecciones objetivas, y aceptar que siempre quedan fallas, huecos, lagunas en la documentación más abarcadora. Estas circunstancias propician el ejercicio de la inventiva, que puede conducir incluso a una suerte de ‘ficcionalización’, como en el docudrama, sin perder la perspectiva de que toda vida humana es, en sí misma, una enriquecedora y continua mezcla de memoria y olvido, de objetividad y subjetividad.

El género biográfico se distingue por su estrecho vínculo entre la búsqueda de verdades objetivas, que lo acercan al razonamiento científico, y la validez estética, que le confiere categoría de expresión artística matizada por subjetividades. En ese sentido, la investigación biográfica se apoya en dos procedimientos fundamentales: *el inductivo*, que opera a partir de documentos personales, imágenes, memorias, diarios, epístolas y testimonios, generados por el biografiado y su entorno, que permiten, en el mejor de los casos, reconstruir el pasado; y el método *deductivo*, que se inspira en todos los ámbitos de la experiencia humana que puedan ayudar a comprender al individuo susceptible de ser biografiado, y a desentrañar todos sus misterios. Una buena biografía necesita de ambos procedimientos, pero en un equilibrio particularmente delicado, en un perfecto contrapunteo creativo. Porque, como señala François Dosse: “este género impuro, la biografía, también puede situarse en el punto de intersección entre el oficio de periodista y el de historiador” (94). Es decir, el difícil territorio en donde la objetividad y la subjetividad contrapuntean, en donde expresión literaria y precisión documental conforman la adecuada y enriquecida expresión de una vida.



El marco de análisis biográfico es siempre abierto, o sea, que no hay nada fijado de antemano en su desarrollo. Se impone utilizar categorías descriptivas, mudables, versátiles, que definan y estructuren temáticamente el relato sin dogmáticas limitaciones. La amplitud de miras debe ser, por tanto, una constante interacción metodológica, con mucho de artesanía, para dotar al proceso investigativo de una gran flexibilidad y espíritu dialéctico. La creatividad y la innovación, conducidas mediante la utilización de procedimientos rigurosos, y dúctiles, enriquecen de forma elocuente las conclusiones del estudio, como en el jazz, como en el documental, como en el biodocumental. Nunca debemos olvidar que el biógrafo es historiador, erudito, pero también poeta, creador, y como artista que es, modela su obra para crear resultados artísticos.

Como ya hemos indicado, el trabajo del pintor y el del biógrafo tienen mucho en común, porque la biografía, en la literatura y en el cine (de ficción o documental), es equivalente al retrato en la pintura, y también en la fotografía. Todas estas expresiones artísticas intentan descubrir, y describir, el alma del biografado. Marcel Schwob fue quien mejor supo ver el enfoque artístico de las biografías. Según sus ideas este género tiene que ser capaz de crear rasgos humanos a partir de la verdad, y el error del biógrafo muchas veces ha sido creerse hombre de ciencia, y no artista. Idénticas dimensiones biográficas tienen el retrato de Manuel Godoy hecho por Francisco de Goya que muestra al militar plácidamente sentado en un campo de batalla después de una victoria bélica, o el de Nusch Éluard creado por Pablo Picasso, donde los labios delicados y los ojos alargados de la modelo aparecen bañados por dos luces distintas que hablan de su ambivalencia psicológica, o la fotografía que Cartier Bresson le hiciera a Samuel Beckett donde expone el silencio interno del escritor, que todas las biografías que se escribieron sobre estos personajes. Y similar perspectiva autobiográfica tiene los autorretratos de Paul Gauguin, Diego Velázquez, Alberto Durero, o Goya, que el maravilloso texto *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

En cualquiera de sus expresiones, una buena biografía es aquella que narra la historia de una persona de manera convincente, o la que expone (en pintura o en fotografía) una imagen elocuente del ‘biografiado’. Esto tiene que ver, en buena medida, con la calidad del estilo literario o artístico desarrollado, con la riqueza, variedad y eficacia de los documentos de apoyo utilizados, y con la adopción, por parte del biógrafo, de un adecuado punto de vista sobre la finalidad de lo que pretende relatar y el significado último de la trayectoria humana que describe. Y, en este aspecto, cobran enorme importancia las categorías narrativas del enunciado y la enunciación. Porque, según Bordwell, en toda narración, biográfica, o no,

The primary distinction is that between the *énoncé* (“the enounced,” or the utterance) and the *énonciation* (the enunciation). The utterance is a stretch of text, a string of words, phrases, or sentences linked by principles of coherence and perceived as constituting a whole. The enunciation, on order hand, is the general process that creates the utterance.... This includes the speaker, who puts linguistic codes to work; the listener, partner in a dialogue; and some reference to shared world. The enunciation also includes the situation, or context, of the utterance ... every spoken or written employment of language involves both utterance and enunciation. (21)

Los métodos biográficos, en los géneros literarios o cinematográficos, enuncian, relatan, analizan, interpretan los hechos de la vida de una persona para comprenderla en su singularidad y como parte de un grupo y de un entorno social. Se trata de la llamada biografía modal, “que no es la de una persona singular, sino más bien la de un individuo que concentra todas las características de un grupo” (Giovanni Levi 20).

La biografía clásica, como es sabido, está siempre escrita en tercera persona del singular, pero en aquellas otras que emplean recursos más novedosos también se hace uso de los rasgos autobiográficos, que posibilitan una visión más integral, más abarcadora, y más

profunda de la trayectoria vital del biografiado. Una fuente de datos testimoniales muy importante, que ayuda a crear una ilusión más veraz, verosímil y fidedigna, porque conduce la biografía hacia zonas más íntimas, hondas y auténticas. Un registro más fecundo, nacido con *Les Confessions* (1770) de Jean-Jacques Rousseau, y continuado a lo largo de la historia literaria en obras tan relevantes como el *Diario íntimo* (1970) de Miguel de Unamuno. Una expresión más personal que Gerard Genette deja muy bien definida cuando asegura que, “the ‘autobiographical’ type of narrator, whether we are dealing with a real or a fictive autobiography, is –by the very fact of his oneness with the hero– more ‘naturally’ authorized to speak in his own name than is the narrator of a ‘third-person’ narrative” (198).

Cuando lo autobiográfico es una herramienta de trabajo del investigador, del antropólogo, del etnógrafo, es importante que prevalezca la espontaneidad, y que la voluntad y el interés por contar historias privadas se manifiesten con naturalidad, ya que a través esas historias de vida, de esas autobiografías, las personas sencillas, simples, que por su bajo estatus en la sociedad nunca habrían podido expresarse ni ser escuchadas, logran entonces tomar la palabra, produciéndose de esta manera un relevante cambio cualitativo en las posiciones socioculturales de los individuos que narran sus vidas, y significan también una eficaz apertura del radio de acción de muchas vidas anónimas, que enriquecen a su vez el alcance de muchos estudios sociológicos, que Joan Pujadas deja perfectamente esclarecido.

El universo de la escritura etnográfica ocupado por la transcripción de los relatos biográficos, la elaboración de historias de vida, la edición de autobiografías o el uso de los documentos personales, nos remite a un campo transdisciplinar en el que confluyen las corrientes humanistas de diferentes disciplinas: la historia social, la sociología, la psicología social y la antropología social. (127)

Muchas de las autobiografías promovidas, potenciadas, elaboradas y publicadas por científicos, se convierten en eficaces herramientas de trabajo que desarrollan aspectos de la

vida de individuos pertenecientes a estratos sociales inferiores, o a culturas exóticas, que relatan para el etnólogo, a viva voz, instancias biográficas confidenciales. El término *autobiografía* es usado entonces para marcar distancias respecto al de *biografía*. Teniendo en cuenta que las fuentes escritas y la distancia que separa al investigador de su objeto de estudio biográfico son sustituidas ahora por una relación estrecha y vivencial del etnógrafo con un sujeto, con quien, se supone, adquiere un compromiso de respeto a los contenidos, la oralidad y el estilo en que fueron expresados. Aunque muchas veces el prefijo *auto* resulta excesivo y equívoco, condicionado por los objetivos que orientan y condicionan el trabajo del investigador, y que en el ámbito novelístico ha propiciado el surgimiento de la llamada falsa autobiografía, un recurso muy curioso que ofrece títulos memorables como *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia y *Autobiografía del General Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán.

Cuando biógrafo y biografiado son contemporáneos, el modelo vivo, cercano, propicia el uso del procedimiento autobiográfico como ayuda para elaborar una biografía más cercana y verosímil. Pero cuando el biografiado es ya pasado, historia, el biógrafo debe valerse entonces de una investigación de signos vitales y toda suerte de documentos escritos, sonoros o visuales. Pensemos, por ejemplo, en el gran poder evocador de la fotografía, y de las otras formas de registros icónicos audiovisuales: películas, vídeos, testimonios orales. Otros recursos especialmente significativos, como los diarios, las colecciones epistolares, o cualquier otro tipo de documentos personales, poseedores de un enorme valor afectivo o simbólico para el sujeto estudiado, revisten mucha importancia para los textos literarios y la realización de documentales.

Los investigadores, los teóricos de diferentes disciplinas y escuelas, han ido proponiendo a lo largo del tiempo múltiples denominaciones para referirse a las diferentes modalidades y a las variadas estrategias que conforman el género biográfico. Los términos

más utilizados en este ámbito, a los que Françoise Dosse, Giovanni Levi, Pierre Bourdieu y Joan J. Pujadas, entre otros teóricos, clasifican como métodos biográficos, son: *biografía*, *autobiografía*, *historia de vida*, *historia personal*, *relato de vida*, *narración biográfica*, *fuentes oral y documentos personales*. Aunque los apelativos biografía y autobiografía, dado el alcance de ambas categorías, son los más recurrentes. La diferencia entre ambos términos solo se encuentra en la existencia o no de la figura mediadora de un agente externo que construya finalmente el relato.

La biografía coral, otra interesante modalidad, es un matiz muy especial del género biográfico que debe su originalidad indiscutible al rechazo que propone del relato histórico clásico. Una expresión narrativa que basa su desarrollo en las micro-historias personales, muchas veces autobiográficas, que funcionan en colectivo cuando se presentan entremezcladas y quieren ser testimonio de una situación social, de un momento histórico, o de la vida de un personaje concreto. Historias corales, que, tanto en la literatura, como en el cine documental, tienen un referente inspirador en el estilo de edición de las películas de Eisenstein, en el montaje intelectual, en la sucesión de informaciones concretas, que sumadas, y en perfecto contrapunto, van conformando las ideas de manera dialéctica.

Entre la amplia variedad de estrategias y enfoques que se agrupan bajo esta denominación genérica ya apuntada de *método biográfico*, los relatos biográficos y las historias de vida son actualmente las más estandarizadas y las que guardan una mayor consonancia con la metodología etnográfica. Por un lado, el llamado relato biográfico (*récit de vie* o *life story*) es el registro literal de las sesiones de entrevistas que el etnógrafo (o el cineasta) le hace al sujeto en estudio. La historia de vida (*histoire de vie* o *life history*), por su parte, es el texto, la obra final que llega a las manos del lector (o el espectador). Es el resultado de un proceso de edición en el que la iniciativa y el trabajo corresponden al

investigador, o al documentalista. Una metodología de excelente resultados, por ejemplo, en dos documentales emblemáticos: *Hermógenes Cayo (Imaginer)*, 1969, de Jorge Prelorán, o *El asesino de Pedrables* (1979), de Gonzalo Herralde.

Haciendo énfasis en la presencia e importancia de la voz del entrevistado en el relato de vida (*life story*), muchos teóricos describen la historia de vida como un método de investigación cualitativa, capaz de reunir información relevante sobre la esencia subjetiva de la vida de una persona. El relato de vida se presenta entonces como una narración abarcadora de la experiencia de vida de una persona, haciendo énfasis en los aspectos más significativos de esa experiencia vivencial. Desde esta perspectiva, el relato debe constituirse en una expresión lo más cercana posible a las palabras del entrevistado, y el investigador debe tratar de minimizar su intervención en el texto final. Porque, como afirmaba el connotado teórico francés Pierre Bourdieu: “Hablar de historia de vida es al menos presuponer, y esto no es superfluo, que la vida es una historia y que como en el título de Maupassant, *Une Vie*, una vida, es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia” (27).

Hay relato de vida desde el momento en que un sujeto le cuenta a otra persona, investigador, familiar o amigo, un episodio, una anécdota personal, una experiencia, una íntima vivencia. Esta perspectiva enriquece la historia de vida, y cualquier otra expresión biográfica. No se trata de un método, o una técnica más, sino una perspectiva de análisis única, y muy especial, que permite descubrir la riqueza de lo cotidiano, la humildad de lo simple, las prácticas de vida dejadas siempre a un lado, e ignoradas por las altas esferas sociales. La historia *de y desde* los de abajo.

La historia de vida se centra en un sujeto individual, y tiene como elemento medular el análisis de la narración que esa persona realiza sobre sus experiencias vitales. Siguiendo a los autores considerados clásicos que han trabajado el método, podemos afirmar que la historia de vida es el estudio de un individuo, y de su experiencia a largo plazo, contada a un investigador y/o surgida del trabajo con documentos y otros registros vitales. La entrevista en una historia de vida, por su parte, se destaca por su capacidad para subrayar de forma puntual ciertos momentos clave en la existencia del entrevistado. El relato de una vida se construye a partir del encadenamiento de hechos significativos, de acontecimientos relevantes que han dejado huella en la vida del entrevistado. Los datos que forman el *corpus*, a partir del cual el investigador construye una historia de vida, surgen de una serie de conversaciones con el entrevistado que permiten la reconstrucción de la experiencia de su vida. El éxito de una historia de vida se basa, en gran medida, en la estrecha relación del entrevistador y el entrevistado, que se apoya en un juego sutil entre la cercanía y la distancia.

La Escuela de Chicago, uno de los espacios emblemáticos para el estudio y la mejor comprensión del género biográfico, ha sido precursora e innovadora en esta estrategia analítica. A partir del trabajo de esta institución, las historias de vida, lo biográfico y el estudio de casos, se convirtieron en una manera distinta y novedosa de practicar la sociología, y una muestra de las múltiples experiencias e interrogantes que surgen de las nuevas metodologías de investigación, con las que el autor intenta verificar su teoría sobre situaciones sociales concretas a partir de una biografía que considera relevante y representativa.

## 1.2. LA BIOGRAFÍA EN EL CINE.

Las premisas historiográficas, las claves con que ha sido concebida y desarrollada la biografía a lo largo de su historia como género literario y artístico, serán factores determinantes en su aplicación al análisis de los *biopic*, y *auto-biopic*, como se ha dado en llamar a la narración biográfica en el mundo del cine; espacio en el que además alcanzará una especial consideración debido al carácter de inmediatez e impacto que ejerce el lenguaje audiovisual sobre los espectadores.

Desde los primeros años del siglo XX, con el surgimiento del cinematógrafo, y sobre todo a raíz del auge del cine histórico que se produce a finales de la primera década, nos encontramos con películas que plantean una aproximación al pasado a través de las grandes figuras de la historia política. Resulta interesante al respecto recordar títulos como la antifrancesa *Madame Du Barry* (1919) y la antibritánica *Ana Bolena* (1920), ambas de Ernst Lubitsch, o *La pasión de Juana de Arco* (1927) de Carl Theodor Dreyer, cercana a la hagiografía, o sea, al relato de la vida de los santos, o *Napoleón* (1927) de Abel Gance, una biografía pletórica en experimentación y logros estéticos, o *The Flying Irishman* (1939) de Leigh Jason, el *auto-biopic* donde el piloto Douglas Carrigan funge como actor de su propia vida. Títulos estos que crean los cimientos para la interpretación cinematográfica posterior de los grandes momentos de la historia a través de los problemas personales e íntimos de importantes personajes históricos. Una manera muy eficaz de presentar a los biografiados como un modelo social a seguir, aunque también, de alguna manera, se cumplían los parámetros de las afinidades o antipatías electivas. Se trata de películas que marcarían una línea de trabajo que, además de hacer que estos directores alcanzaran fama universal, harían populares y reconocibles para el espectador temas y personajes que hasta ese momento eran patrimonio en exclusiva de los libros de historia, las novelas o las obras de teatro.



La profusión de títulos notables en la historia del cine pone en evidencia que el mundo artístico ha sido siempre un tema preferencial para las biografías del séptimo arte en las más disímiles geografías y épocas. Una diversidad de obras en las que la vida de estos hombres es contemplada como un esfuerzo por superar las dificultades de un camino siempre difícil. Biografías que, en su mayoría, presentan a estos personajes como paradigmas especiales por la forma en que enfrentaron las adversidades recurriendo a la riqueza y fuerza de su vida interior; características que los convierten en arquetipos sociales dignos de imitar. De todos los artistas siempre han sido los pintores quienes han merecido una atención preferente por parte de los cineastas, posiblemente debido a la cercanía visual entre la pintura y el cine, y también al parentesco ya indicado entre la manera de concebir la biografía por ambas expresiones artísticas. Así podemos recordar filmes emblemáticos como *Rembrandt* (1936) de Alexander Korda, o *Moulin Rouge* (1952) de John Huston, o *Los amantes de Montparnasse* (1958) de Jacques Becker. Y las películas dedicadas a Vincent Van Gogh que, posiblemente, sea la personalidad artística más trabajada en el cine a partir de la memorable *Lust for Life* (1956) de Vicente Minelli, y el extraordinario documental (*Van Gogh*, 1948) de Alain Resnais.

También podemos apreciar muchas veces, en el desarrollo de las biografías cinematográficas (*biopics*), la orientación de estas historias fílmicas hacia perspectivas políticas; un matiz referencial que ha servido de apoyo a casi todos los regímenes dictatoriales e ideologías totalitarias del siglo XX. Y así, es fácil de comprender que dictaduras como el fascismo italiano, el nazismo alemán, el franquismo español y el comunismo soviético en su vertiente más rígida del estalinismo, recurrieran a las biografías de grandes personajes de la historia de sus respectivos países para brindar a sus pueblos modelos a seguir en aquellos momentos. A Italia le debemos entre otros filmes *Escipión el africano* (1937) de Carmine Gallone, a los alemanes *El gran rey* (1942) de Veit Harlan, y, en

el caso soviético destacaron por su fuerza, simbolismo y extraordinaria calidad obras como *Alexander Nevsky* (1938) e *Iván el terrible* (1944), ambas de Sergei Mijáilovich Eisenstein, y el magnífico documental *Tres cantos a Lenin* (1934) de Dziga Vertov. Esta marcada tendencia doctrinal asumida por las películas biográficas produjo en España *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Saénz de Heredia, notable por ser una loa desmedida al fundador del régimen dictatorial; una de las obras de este género más notables a nivel mundial teniendo en cuenta que se trataba de un punto de partida encomiástico sobre la figura viva que condicionaba todos los aspectos políticos, sociales e ideológicos del país. Diez años después, haciendo acopio de una gran osadía ideo-estética el cine español brinda otra visión del dictador. Se trata del documental *Caudillo* (1974) de Basilio Martín Patino, que ofrece una revisión crítica y objetiva de la biografía de Francisco Franco.

En esta etapa de finales de los sesenta y principios de los setenta aparecen varias películas que responden a los nuevos planteamientos historiográficos correspondientes a una década que termina y otra que comienza. Muchos de estos filmes, como en otros tiempos, abordan biografías de artistas, políticos, científicos, y una variedad cada vez mayor de otros tipos de personajes. En todas estas historias se produce una visión progresivamente realista y una nueva forma de enfocar las luchas en el entorno social en el que viven los biografiados. También es notorio el especial empeño en la búsqueda de renovadores planteamientos estéticos que, en su conjunto, ofrecen claros ejemplos de las tendencias ideológicas que se desarrollaron en esos años, con una intensificación de las afinidades electivas y la revelación icónica de los biografiados. Una época de películas tan destacables como *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovski, que muestra la defensa de los principios defendidos por un artista en su lucha contra el poder político, o *Salvatore Giuliano* (1962), de Francesco Rosi, que pone en evidencia las lamentables relaciones sociales y políticas en la Sicilia de la época en que vivió y murió ese luchador independentista, o *Isadora* (1968) de Karel Reisz, que

refiere la atormentada vida la bailarina Isadora Duncan, o *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littin, que, con vocación documental cuenta la vida de un campesino chileno, analfabeto, alcoholizado y cruento asesino. Y así, la evolución histórica del género biográfico ficcional ha regalado al cine, a la historiografía, y al arte en general, una profusa e inagotable colección de películas memorables. El documental, en su variante biográfica, también ofrece muchos títulos excelentes, magníficos, porque este subgénero, como se verá en el desarrollo de este ensayo, asume de forma creativa las características que mejor definen a la biografía en la literatura, la pintura, la fotografía y el cine de ficción. Puede por eso afirmarse por tanto, que la personalización que supone el documental biográfico, la cercanía vivencias de sus testimonios, su decisiva vocación antropológica, y la estrecha relación que establece con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra, garantizan una exploración más enriquecida, abarcadora y creativa de la realidad que enfrenta. Y así, de esta manera, el documental biográfico se convierte en una expresión de la memoria histórica mucho más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional. Resulta ser una forma de aprehensión de la realidad más creativa, que intensifica el valor testimonial de los documentos que conforman la película.

## **CONCLUSIÓN.**

Este capítulo, como queda expresado, propone una indagación en torno a la biografía, que hace referencia a algunos aspectos esenciales de este género, que le convierten a la vez en verdad y poesía. Una reflexión sobre la labor del biógrafo, (escritor, pintor, fotógrafo o cineasta), que lo transforman en historiador, y en erudito, sin dejar de ser a la vez un artista, un creador. Una revisión que tiene como marco teórico referencial las reflexiones al respecto de Marcel Schwob, François Dosse, Giovanni Levi, Gérard Genette y Roland Barthes, entre

otros, y también las alusiones puntuales a algunos ensayos de notables teóricos como David Bordwell, Jean-Paul Sartre y Jorge Luis Borges.

Asimismo queda señalado en este capítulo que la intensión de muchas biografías a lo largo de la historia ha sido honrar la memoria de alguien desaparecido, o expurgar la imagen denigrada de algún contemporáneo, y convertirse así en panegírico, elegía o exordio. Por otra parte se indica igualmente que, con la evolución del género biográfico, con el crecimiento de su amplitud de miras, se abandonan en buena medida las vidas de héroes, guerreros y santos para centrarse más en la existencia de escritores y artistas, sobretodo de pintores, un sector que se ve privilegiado por la cercanía entre el trabajo del biógrafo y del pintor, dada la vocación retratista de ambas profesiones.

El capítulo deja claro además que la concepción biográfica en su evolución ha sido, y es, el nexo y equilibrio establecido entre lo individual y lo colectivo, de tal manera que ambos aspectos se encuentren perfectamente engarzados en un todo indisoluble que nos permite a la vez conocer a la persona que estudiamos y comprender con mayor profundidad el momento histórico, y el contexto en el cual desarrolló su actividad pública y privada.

Otra cualidad infaltable que ocupa el interés del capítulo es la persona gramatical empleada en referencia al hablante o narrador de la biografía, y así queda definido que en el uso de la tercera persona, que la perspectiva más socorrida, es muy común la orientación hacia la llamada afinidad electiva, que parte casi siempre de una relación admirativa, estrecha, pasional del biógrafo con la persona biografiada, pero también, ocasionalmente, puede prevalecer el rechazo, la antipatía electiva, y al respecto hay muestras notorias que no dejan de ser biografías válidas en todos sus aspectos, y que demuestran de forma elocuente que la biografía es un género en donde lo subjetivo también juega un papel importante, que permite al biógrafo ejercer su derecho inapelable a la expresión de su punto de vista. En este sentido el biógrafo debe trabajar con la minuciosa e inflexible objetividad del científico, pero

ejerciendo también la abierta expresividad artística que define su trabajo, porque el biógrafo, nunca lo olvidemos, es historiador y erudito, pero también poeta, creador, y como artista que es modela su obra para crear resultados artísticos.

Otro aspecto interesante abordado refiere las diferentes modalidades, y las variadas estrategias que conforman la categoría a los que muchos teóricos clasifican como *métodos biográficos*: la biografía, la autobiografía, el relato biográfico, la historia de vida, las fuentes orales y los documentos personales. Y por último, el análisis se centra en el *biopic*, y el *auto-biopic*, como se ha dado en llamar a la narración biográfica dentro del mundo del cine, dejando claro que el documental, en esta variante, asume las características que mejor definen a la biografía en la literatura, la pintura, la fotografía y el cine de ficción, y se convierte entonces en una expresión de la memoria histórica mucho más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional. El siguiente capítulo centra su estudio en el desarrollo histórico, técnico y estético del documental, y las características que mejor lo definen como género cinematográfico.

## CAPÍTULO II.

### EVOLUCIÓN HISTÓRICA, ESTÉTICA Y TÉCNICA DEL DOCUMENTAL.

#### 2.1. EL DOCUMENTAL. DEFINICIONES GENÉRICAS.

Es imprescindible, en principio, responder a una pregunta clave: ¿qué es el documental?, y otra igualmente importante: ¿de qué hablamos cuando hablamos de género documental? Porque, como bien sostienen Bordwell y Thompson: “El cine nos pide a menudo que adaptemos nuestras expectativas a las convenciones que utiliza un género concreto” (50). Y así, resulta oportuno dejar sentadas las bases enunciativas de este tipo de películas, porque el documental es un género abierto, ecléctico, que abarca una gran cantidad de expresiones ideo-estéticas, y que asume muchos productos audiovisuales de difícil clasificación.

El documental como concepto o práctica creativa no ocupa un territorio fijo, predeterminado. Los recursos comunes al género, que de alguna manera ayudan a definirlo, suelen ser la voz en *off*, las entrevistas, el sonido directo, las imágenes de archivo, las filmadas (o grabadas) *ad hoc*, y la presentación de actores sociales. Pero aun así, el documental no asume para su ejercicio un inventario limitado de técnicas y estilos formales, y tampoco aborda un número preestablecido de temas y contenidos. Nunca ha conocido una definición precisa, a pesar de que se trata de un término que comenzó a operar muy temprano en el campo lingüístico cinematográfico, cuando fue empleado por John Grierson en su crítica del filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty, publicada en *The New York Sun* ese mismo año. Y a Grierson debemos también, desde 1935, una definición lapidaria de ese mismo vocablo, cuando aseguró, en el prólogo del libro *Documentary* de Paul Rotha, que el

documental es el ‘creative treatment of reality’ (10). Una celeberrima definición que Bill Nichols comenta con acostumbrada lucidez.

‘Tratamiento creativo’ sugiere las licencias que se dan en ficción, mientras que ‘realidad’ nos recuerda las responsabilidades del periodista y del historiador. El que ninguno de los dos términos sea del todo preponderante, que la forma del documental equilibre la visión creativa con un respeto por el mundo histórico, identifica de hecho una de las fuentes del atractivo del documental. Ni invención ficcional ni reproducción factual, el documental se basa y hace referencia a la realidad histórica, al tiempo que la representa desde una perspectiva precisa.

*(Introducción al documental 26-27)*

Y así, el cine documental nos induce a dar por sentado que aquello que vemos en pantalla es algo concreto, que estaba ahí, ante la cámara, en el espacio-tiempo preciso en el que fue filmado. El ejercicio de un acto de fe que transmite una fuerte impresión de realidad, de autenticidad, de verdad. Porque los documentales (pese a su variedad temática y de estilo) siempre abordan situaciones o eventos verídicos, y respetan los hechos, las historias que retratan. Esta suerte de filmes refieren directamente el mundo histórico, porque las imágenes, y muchos de los sonidos que las acompañan, surgen de manera directa de esa realidad concreta, y captan generalmente a personas y a sucesos que pertenecen a ese ámbito material que todos compartimos. Aunque también hay que señalar que el documental no solo registra incidentes concretos, sino que además transmite una perspectiva distinta, una interpretación artística de esos episodios, de esas realidades, pero respetando los eventos que refleja, porque un documental que distorsiona los hechos, que altera la realidad o fabrica evidencias no factuales, pone en riesgo su propio estatus de género. Por eso, el buen documental, es siempre una verosímil expresión de realidad, a pesar de las diversas presiones a las que el género muchas veces ha estado sometido desde sus orígenes, expuesto a intereses que muchas veces

han ido más allá de lo artístico. “Documentary, like all branches of realism, has suffered from the inhibitions of the trade, and the inhibitions have in due course been exploited by the more irresponsible and reactionary representatives of the political world. All the documentary directors have at one time or another felt the pressure of this criticism from outside” (Forsyth Hardy 207).

Pero, a pesar de estas circunstancias lamentables, el cine documental es tal vez uno de los géneros creativos más comprometidos con los tiempos que corren, porque, como ya se ha indicado, si un documental no es fiel al tema que desarrolla, a la realidad que aborda y analiza, perderá verosimilitud, y validez, aunque sean muchas sus cualidades estéticas y las subjetividades que las acompañan. El compromiso con la verdad es una de las premisas del cine documental, y se tiene que cumplir a toda costa para que el resultado sea digno de integrarse a la denominación del género.

Los documentales, en buena medida, arriesgan su credibilidad cuando reconstruyen un suceso, porque puede producirse una cierta discrepancia entre la imagen expuesta y su referente histórico. Puede asumirse como válida por el espectador la relación entre la imagen (sea o no reconstruida) y el acontecimiento que tuvo lugar *ante* la cámara, pero no *para* la cámara, porque lo filmado asume entonces estatus de suceso imaginario, por muy relacionado que esté con el hecho histórico. Porque, como asegura Nichols: “El documental ... aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir” (*Introducción al documental* 155). Las ficciones, por su parte, como analizaremos más adelante, suelen otorgar mayor credibilidad a las reconstrucciones que a las imágenes fácticas.

En el género documental prevalece siempre la premisa asumida de que lo ocurrido frente a la cámara (aunque en parte fuera reconstruido) no se representó en su totalidad pensando en la cámara, ya que este tipo de película no aborda el ámbito ficcional de la



narrativa, sino un espacio historiográfico de la realidad en la que los acontecimientos han tenido lugar, y los actores sociales (que no los ficticios) se habrán representado a sí mismos mientras viven sus vidas cotidianas, independientemente de la presencia de la cámara. Y al respecto Paul Rotha expresaba una opinión esclarecedora:

The documentary method, as a distinct kind of film, as an interpretation of social feeling and philosophic thought quite different in purpose and form from the entertainment motives of the story-film, has materialized largely as the result of sociological, political and educational requirements. In the foregoing estimate of documentary traditions, we have tried to show that documentary is a genuine independent kind of cinema, as distinct from the story-film or photoplay as is the biography from the novel. (105)

Porque, tradicionalmente, el método documental depende en gran medida de la capacidad del documentalista para transmitir una impresión de autenticidad, de verosimilitud, a partir de la estrecha relación entre la cámara y la realidad; entre la cámara y lo que ocurre frente a ella, sin pretender una objetividad inviable, utópica.

Las ilusas pretensiones de registrar de forma mecánica, neutral y objetiva el mundo histórico resultaron siempre vanas, porque los documentalistas, desde las primeras expresiones del género, se han visto obligados a tomar decisiones trascendentales de contenido y forma en cuanto a variedad temática, guiones, actores sociales, encuadres, lentes, banda sonora, material de archivo y montaje. Cada decisión se constituye en elocuente expresión de un punto de vista, de una perspectiva ideo-estética concreta. Porque, como asegura Stella Bruzzi: “The fundamental issue of documentary film is the way in which we are invited to access the ‘document’ or ‘record’ through representation or interpretation, to

the extent that a piece of archive material becomes a mutable rather than a fixed point of reference” (17).

Michael Rabiger, por su parte, hace uso de su vasta experiencia como realizador y editor, y de las reflexiones que ha derivado de la misma, para dejar perfectamente puntualizado esta relación del rodaje, la edición y la realidad objetiva.

A documentary is a subjective construct. The alluring notion that a camera can ever record anything objectively disintegrates when you confront a few practical considerations. What, for instance, is an ‘objective’ camera position, when inescapably someone must place the camera somewhere? How do you ‘objectively’ decide when to turn the camera on and off? And when viewing the resulting material, how do you spot the ‘objective truth’ that should be used? These are all editorial decisions. They are inextricably bound up with film art’s need to take what is lengthy and diffuse in life and make it into a brief and meaningful essence. (9)

Se trata de dos reflexiones puntuales, que dejan bien establecida esta ambivalente relación de la realidad histórica y la subjetividad creativa; de la realidad, y el tratamiento creativo que ésta demanda, según la proverbial definición de John Grierson.

## **2.2. CINE DOCUMENTAL Y CINE DE FICCIÓN, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS.**

En el documental, como en toda creación artística, se hace evidente el ejercicio de la subjetividad, porque, como asegura Renov: “There’s no reason why documentaries can’t be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them” (*Theorizing Documentary* 127). En definitiva los documentales, desde su expresión creativa, se constituyen en una especie de ‘ficcionalización’ en la que se desarrollan tramas desde una estructura aristotélica: introducción, nudo y desenlace. Como en cualquier película ficcional,

se presentan personajes, se crean tensiones, y se producen situaciones de conflicto dramático. El documental, sin lugar a dudas, comparte muchas características con el cine de ficción, aunque también presenta, y siempre ha presentado, importantes diferencias respecto a esa expresión cinematográfica. Porque, como expresa Carl Platinga: “It is not the form of discourse that distinguishes nonfiction from fiction, but the position taken before the world that projects” (123).

Para una aprehensión del mundo, el realismo documental resulta muy diferente al realismo de la ficción. En las películas ficcionales la expresión realista pretende mostrar un mundo factible que parezca real, mientras que, en el género documental, el realismo hace posible que una percepción del mundo histórico resulte persuasiva, verosímil. Los documentales tratan de hechos reales, y de gente real, que no actúa como en las películas de ficción, sino que se representan a sí mismos frente a la cámara, ante la cual expresan sus rasgos personales y sus intimidades, para la creación de auténticos documentos factuales que garanticen una subjetiva y personal representación de la realidad, pero que también sea veraz y legítima. Y al respecto dejaba aclarado Bill Nichols que,

El ‘tratamiento creativo de la realidad’ permite que el ‘tratamiento’ incluya contar, una historia, pero esas historias deben cumplir con ciertos criterios para calificar como documentales.... La división entre documental y ficción, como la división entre historiografía y ficción, yace en el grado en que la historia se corresponde con situaciones, eventos y gente reales, versus el grado en que es básicamente un producto de la invención del cineasta.... La historia que cuenta un documental surge del mundo histórico, pero aun así es contada desde la perspectiva y la voz del cineasta. Esa historia es una representación plausible de lo que ocurrió, más que la interpretación imaginativa de lo que podría haber ocurrido. (*Introducción al documental* 32)

Porque, como es sabido, la película documental trata sobre hechos que han sucedido o que están sucediendo, que tienen vida propia, independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera de la película, antes, durante y después de la película, aunque se trate incluso documentales biográficos. El filme de ficción, por su parte, solo trabaja con materiales que nada más existen *en y para* la película.

La línea divisoria entre la ficción y el documental nunca ha sido demasiado rígida, y en ocasiones ha permitido enriquecedoras ambivalencias, pero en la mayoría de los casos sigue mostrando una perceptible diferenciación en el contenido y la forma, y también en la relación que se establece entre el director, la realidad histórica, y el texto. Algo que Bordwell y Thompson supieron definir muy claramente:

A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente el director de documentales controla solo ciertas variables de preparación ... pero a menudo sin ningún control. Por ejemplo, al entrevistar a un testigo presencial de un hecho, el director, por lo general, decide la labor de la cámara y el montaje, pero no le dice al testigo lo que tiene que decir, o cómo actuar. (29)

Porque el documental es siempre una expresión más abierta y libre que la ficción; dos instancias artísticas cuya relación podemos comparar a la del jazz con la música clásica. Y, posiblemente, la edición sea el momento creativo donde se aprecie de manera más elocuente esta libertad, esta ausencia de rigidez. Porque el montaje documental no funciona de la misma manera que en la ficción, donde se utiliza, mayormente, para garantizar la continuidad espacial, temporal y dramática, mientras que en el documental, desde sus inicios, desde las experiencias vanguardistas del cine mudo, los planos, las escenas y las secuencias se organizan, sobre todo, según la lógica asociativa de formas y contenidos. Como en el

‘montaje intelectual’, que en Eisenstein tenía acabado cumplimiento, y en las sinfonías urbanas de Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti o Jean Vigo, entre otros. La edición documental viene a ser entonces una instancia creativa que organiza imágenes y sonidos para ofrecer una visión más completa de la realidad histórica. La edición de continuidad, los cortes sutiles que en la ficción intentan lograr la invisibilidad, no tienen la misma prioridad que en el documental, donde los saltos temporales y espaciales son más frecuentes, porque sirven para apoyar el desarrollo testimonial de las historias, que es en definitiva lo importante.

Todas estas características que delimitan al género documental, a pesar de sus eventuales contradicciones, se han orientado siempre hacia una finalidad muy concreta, hacia un objetivo muy bien definido, que va más allá del simple espectáculo: la promoción de valores humanos. “Los cineastas hacen del documental el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores” (Jean Breschand 17). El documentalista, en sus creaciones, por regla general, no desdeña entretener y emocionar al espectador, pero tiene como objetivo más elevado la persuasión, y el propósito de modificar las ideas o las conductas de los espectadores.

### **2.3. LA EVOLUCIÓN DEL DOCUMENTAL. HITOS FUNDAMENTALES.**

La invención del cinematógrafo, como expresión artística del desarrollo científico, es inseparable de la investigación fotográfica que enriqueció visualmente al siglo XIX, y de la obsesiva aspiración de muchos cultivadores de la imagen empeñados en reproducir los movimientos del mundo físico. Los inventores que sentaron las bases que luego harían posible la invención del cinematógrafo eran hombres de ciencia y fotógrafos que sentían la

necesidad imperiosa de captar fenómenos astronómicos y fisiológicos que posibilitaran el análisis objetivo de la dinámica actividad que los circundaba. Estos eficaces innovadores se las ingeniaron entonces para concebir los recursos técnicos que ayudaran a realizar este empeño. En 1844 el astrónomo francés Jules Janssen creó un sorprendente artilugio al que llamó *revolver photographique*, con el que podía captar imágenes en brevísimos intervalos, como si fueran disparos. En 1870, en la Universidad de California, para dilucidar una disputa entre propietarios de caballos, y ganar una apuesta, el excelente fotógrafo inglés Eadweard Muybridge, para quien el estudio de los movimientos de animales era una obsesión, logró retratar, utilizando una batería de 24 cámaras dispuestas en serie, el galope de un caballo y comprobar que en algún momento de la carrera las cuatro patas del animal no tocaban tierra. No había un interés científico en este experimento, pero la sucesión de fotografías lograda despertó la curiosidad del famoso fisiólogo francés Étienne-Jules Marey que decidió estudiar, con el uso de esta técnica, la fisiología del movimiento a partir de su descomposición en imágenes sucesivas, y para ello, en 1882 inventó y construyó el *fusil photographique*, capaz de descomponer el vuelo de los pájaros, y luego recomponerlo al proyectarlo en una pantalla, permitiendo además apreciar los resultados de sus experimentos en una dimensión mayor. Este cronomatógrafo de Marey, que funcionaba con placas secas de bromuro de plata, y que era ya una invención muy cercana a la cámara cinematográfica, le permitió estudiar al detalle el vuelo de las aves logrando captar en 1888 hasta veinte imágenes por segundo. En la obra de estos científicos el documental se vislumbró en sus expresiones prenatales, y a partir de estos hallazgos, inventores profesionales de la capacidad resolutiva de Thomas Alva Edison y Louis Lumière desarrollaron experimentos deslumbrantes que al final se materializaron en exitosos instrumentos más elaborados. “Y sobre todo Lumière, que convirtió en realidad la película *documental* y lo hizo en dimensiones mundiales con sensacional rapidez” (Erik Barnouw 13). Y aunque Louis y su hermano Auguste no se consideraran a sí mismos

cineastas, y mucho menos documentalistas, sí les apasionaba la posibilidad que ofrecía su invento para captar, a partir de la reproducción del movimiento, las más elocuentes expresiones del mundo real. Porque, como asegura Noël Burch: “Para Marey en la época ‘arqueológica’, para Lumière en la época ‘primitiva’, se daba por descontado que en la cámara el Hombre había encontrado por fin un instrumento apto para captar, para registrar el ‘mundo real’; que era ésta su misión específica, sagrada por decirlo así” (162).

La autenticidad, la explícita veracidad que subyace en las películas de los hermanos Lumière rodadas a finales del siglo XIX, parecen estar a un paso del documental, ya que proporcionan una ventana abierta al mundo histórico, y son el reflejo social de la época. Se trata de documentos, señalados por muchos críticos como el origen embrionario del documental, aunque todavía faltara mucho para llegar a constituirse en auténticas expresiones de ese género cinematográfico. Aspecto este que dejó bien definido John Grierson al asegurar que,

When Lumière turned his first historic strip of film, he did so with the fine careless rapture which attends the amateur effort today. The new moving camera was still, for him, a camera and an instrument to focus on the life about him. He shot his own workmen filing out of the factory and this first was a ‘documentary’. He went on as naturally to shoot the Lumière family, child complete. The cinema, it seemed for a moment, was about to fulfil its natural destiny of discovering mankind. (*Grierson on Documentary* 199)

De 1895 a 1900 se filmaba más o menos lo mismo: la actividad de las ciudades, gente caminando por las calles, árboles movidos por el viento, olas marinas, obreros trabajando, trenes en marcha; en fin, la vida en movimiento, en una evocación de las acciones vitales más comunes, más cotidianas. Y en todos estos retazos de vida el propósito era siempre el de

ofrecer información visual del mundo abierto, del hombre en lugares distantes y exóticos, empeñado en muchas ocupaciones pintorescas y singulares; el universo en su más variados matices, siempre expresados en un estilo y una técnica a partir de la cual los hermanos Lumière supieron entrenar a sus operadores de cámara. Un arte del encuadre y la composición muy especial, que se convirtió en sello de los primeros años del cine: profundidad de campo para mostrar una elocuente sucesión de planos en un mismo encuadre estático, líneas de fuga que orientaban la mirada del espectador para subrayar la dinámica interior del cuadro, y planos generales que ayudaban a contextualizar las acciones registradas.

Los primeros pre-documentales son tan antiguos como el cine mismo y corresponden a los cortos observacionales que rodara Louis Lumière, entre 1895 y 1896, al estilo de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *La Sortie de l'Usine Lumiere à Lyon*, *Le Repas de Bébé*, *Partie de cartes* y *Les Forgerons*, entre muchos otros. Y partir de esas imágenes comenzó a desarrollarse una panorámica muy elocuente de la vida francesa de finales del siglo XIX, que propició además un trabajo más acabado en disímiles regiones del mundo. A esta etapa prenatal, que podría ser catalogada de 'inconciencia fundacional', pertenecen títulos como *Express Trains* (Inglaterra, 1898) de Cecil Hepworth, *Gion Geishas* (Japón, 1898) de autor desconocido, *Nevropathia* (Italia, 1907) de Roberto Omegna, uno de los pioneros del cine científico, *90° South* (Inglaterra, 1910), que el operador inglés H. G. Ponting realizó luego de haberse salvado milagrosamente en la trágica expedición de Robert Scott al Polo Sur, *Ceux de chez nous* (Francia, 1915) de Sacha Guitry, y también *Escritores y artistas españoles* (1920), donde Eduardo Zamacois muestra la vida cotidiana de destacados creadores de la época.

Una característica que distingue a estas expresiones fílmicas primigenias es la elocuente expresividad con la que hacen referencia al mundo físico, porque, como asegura Jacques Aumont, "la impresión de analogía con el espacio real que produce la imagen fílmica



es tan poderosa que llega normalmente a hacernos olvidar, no solo el carácter plano de la imagen, sino, por ejemplo, si se trata de una película en blanco y negro, la ausencia del color, o del sonido si es una película muda” (21). En definitiva, se trata de imágenes que ofrecen una versión muy especial de la realidad material, mucho más enriquecida años después, cuando pudo hablarse ya del documental como género en toda su dimensión comunicativa.

A lo largo de la historia del cine, el documental se divide en periodos históricos, con expresiones técnico-estéticas muy definidas que ayudan a diferenciarlos. Así, por ejemplo, el periodo de los años treinta mostró básicamente imágenes unidas y enriquecidas por comentarios en *off* que manifestaban, en cuanto contenido, un fuerte énfasis en los problemas sociales y económicos. Los años sesenta, por su parte, conocieron del uso y explotación de cámaras ligeras, manuales y técnicamente muy eficaces, que admitían también el rodaje acompañado de sonido sincrónico. Así los cineastas gozaban de una movilidad que les permitía captar a los actores sociales en su vida cotidiana e interactuar con ellos de forma directa. Fueron años en los que prevaleció un tipo de documental rigurosamente observacional, dialéctico, y participativo, que reemplazó la locución en *off*, y que se tradujo en una ruptura estética radical. En los años setenta y ochenta, caracterizados por su historicismo, el documental volvió su mirada a la historia a partir del material fílmico de archivo, usado en la edición en contrapunto con entrevistas e imágenes contemporáneas para ofrecer una perspectiva novedosa de los problemas del pasado y de su repercusión en el presente.

Al principio, en las primeras décadas de desarrollo, como hemos apuntado, el cine documental, incapacitado para el registro sincrónico de sonido alentó el uso de la locución. Esas mismas limitaciones técnicas condicionaron un estilo, una manera de enfrentar la realidad, que le dio características muy particulares al género naciente. Porque, como asegura Nichols,

El documental florece cuando obtiene una voz propia. Producir documentos exactos o evidencia visual no garantiza, en sí mismos, tal voz. De hecho, pueden desviarse de ella. El cine temprano de los Lumière y de otros, como el de la ciencia, carece aún de la voz que vendría a caracterizar al documental. El documental no depende para su identidad de la cualidad indicial de la imagen. No es ciencia. (*Introducción al documental* 150)

En los años 20 el documental se materializa como un ejercicio distinto al de las primitivas actualidades, y se institucionaliza como una práctica cinematográfica y artística con plena conciencia de su alcance, reforzada por la nominación que en 1926 le otorgara John Grierson, cuando subvierte la palabra ‘documental’, usada siempre como adjetivo, para emplearla a partir de ese momento como un sustantivo capaz de definir un nuevo género cinematográfico, un aspecto que Renov define. “This cultural conjuncture is undoubtedly connected to the semantic development around concepts of document and documentary stemming from the nineteenth century and lasting into the twentieth, whereby the terms were extended from written evidence and historical artifacts to the factual film and then simply to factuality” (*Theorizing Documentary* 66).

Cuando en 1922 Robert Flaherty realizó *Nanook of the North* todavía el documental no se había constituido como un género cinematográfico. *Nanook*, por tanto, fue en su día un verdadero descubrimiento, ya que Flaherty superó en su película todo tipo de variedad sensacionalista, centrado únicamente en la vida vivida por una familia esquimal sin otras pretensiones que el auténtico retrato de la verdad que Michael Renov deja muy bien definido. “Most sources agree that Robert Flaherty was the documentary film’s first poet as well as itinerant ethnographer. Flaherty’s expressivity was verbal as well as imagistic in origin; to the compositions in depth of trackless snows capes in *Nanook of the North* (1922), one must consider as well the flare for poetic language” (*Theorizing Documentary* 33).

Se trata de una obra maestra concebida para expresar la sensación de lo que implica sobrevivir en las difíciles realidades en las que subsiste la cultura inuit. Un documental inaugural que expone, desde la más estrecha cercanía, la lucha del hombre por la supervivencia en un clima inhóspito. Un retrato de Nanook como valiente cazador y padre ejemplar. Una estampa del valor y el coraje de una familia, que se convierte en expresión de la dignidad de todo un pueblo.

Como es sabido, *Nanook of the North* es, en buena medida, una recreación laboriosa y abarcadora de algunos aspectos de esa realidad que, no obstante, conserva y expone cualidades documentales innegables y ejemplares. Se trata, en buena medida, de una invención de Flaherty. Los métodos de caza que expone pertenecen a un período anterior a la época que se filmó la película. La historia, en algunos aspectos, pertenece a un modo de vida ya inexistente, pero se puede considerar, sin lugar a dudas, como una representación plausible de la vida inuit, sin contradecir el valor documental que supo verle Grierson. No se limitó Flaherty a captar expresiones pintorescas o folclóricas de la vida cotidiana de un pueblo primitivo: vestidos, adornos, danzas rituales, ceremonias, etc., sino que hizo participar a la cámara en la vida cotidiana de ese pueblo: comidas, cacerías, pesca, construcción de iglúes, y todas las demás actividades cotidianas que conforman la vida de Nanook y su familia. Todo aprehendido desde una perspectiva que nos regala una visión muy especial de esas circunstancias, como lo supo ver Grierson muy claramente.

Flaherty's most considerable contribution to the problem is, as always, his insistence on the beauty of the natural. It is not everything, for it does not in the last resort isolate and define the proposes which must, consciously or unconsciously, inform our craftsmanship. But it does ensure that the raw material from which we work is the raw material most proper to the screen. The camera-eye is in effect a magical instrument. It can see a thousand things in a thousand places at different times, and the

cunning cutter can string them together for a review of the world. (*Grierson on Documentary* 140)

Muchos historiadores y críticos del cine consideran, con elementos de análisis más que suficientes, a *Nanook of the North* como el padre del documental moderno, del lenguaje del género, y la película que más ha influido en su devenir. En los años posteriores a *Nanook*, el documental quedó transformado en término culto, altamente valorado por encima de muchas películas de ficción. Se expandió triunfalmente por Europa, Norteamérica y la América Latina, y en poco tiempo alcanzó la categoría de expresión artística, humanística e ideológica, que lo convirtió en elemento esencial de la tradición cinematográfica. A partir de este documental la relación del hombre con su entorno se convirtió en modelo de creación fílmica, del que fueron ejemplos algunos trabajos de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, como *Grass* (1925) y *Chang* (1927), dos excelentes documentales realizados en parajes exóticos de Persia y Tailandia respectivamente, y sobre todo, el maravilloso *Tabú* (1925), una auténtica obra maestra concebida por el alemán Friedrich Murnau.

Por otra parte, desde el origen de la vanguardia el documental se había manifestado en expresiones cercanas al abstraccionismo alemán, al cubismo, al cine puro o al surrealismo, porque este género siempre estuvo asociado al pensamiento creativo de la vanguardia. Así, en 1921 se rodó *Manhatta* [sic], un excelente documental del pintor Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, cuyo título hace referencia al poema “Mannhatta” [sic] de Walt Whitman. Una pieza innovadora y aperturista que hace visible su influencia en documentales como *La tour* (1927) de René Clair.

Y así, una buena parte de la vanguardia se orientó hacia la tendencia documentalista, a partir de imágenes tomadas de la realidad urbana, del trasiego de las ciudades. Una tendencia de elocuentes resonancias inaugurada en Francia por el brasileño Alberto Cavalcanti con *Solo*

*las horas* (*Rien que les heures*, 1926), que de manera impresionista desarrolla una visión muy personal de París entre el amanecer y la medianoche. En Alemania, el documental de índole vanguardista estuvo representado en la obra del arquitecto y pintor Walter Ruttmann, particularmente en *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), un documental emblemático, un clásico, una obra magistral que propició la fundación de un subgénero, profusamente analizado por John Grierson.

In so far as the film was principally concerned with movements and building of separate images into movements, Ruttmann was justified in calling it a symphony. It meant a break away from the story borrowed from literature, and from the play borrowed from the stage. In *Berlin* cinema swung along according to its own more natural powers: creating dramatic effect from the tempo of its single observations.

(*Grierson on Documentary* 150)

*Berlín...* no era la primera película que abordaba el tema de las ciudades, antes de este documental (como ya hemos apuntado) la historia del cine reúne títulos como *Manhatta* (un título que, como sabemos, hace homenaje al poema “Mannhatta” de Walt Whitman) y *Rien que les heures*, pero la película de Ruttmann fue, sin lugar a dudas, la que generó el legado más fructífero, la que suscitó la mayor cantidad de imitaciones, que dieron a la luz títulos tan memorables y disímiles como *São Paulo sinfonía de la metrópolis* (*São Paulo, a symphonia da metrópoli*, 1929) de los húngaros afincados en Brasil, Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, y sobre todo el mítico *A propósito de Niza* (*À Propos de Nice*, 1929) de Jean Vigo, que le agregaba a las sinfonías una interesante nota mordaz e irónica. El primer documental social del cine francés, que en clave de satírica despliega ante el espectador todas las ambivalencias de la ciudad de Niza durante las fiestas de carnaval; una visión ácida, implacable e incisiva, de clara impronta anarquista.

La experimentación poética en el cine surge en gran medida de la mutua fertilización entre el séptimo arte y las vanguardias, creando una dimensión lírica que tuvo una importancia fundamental en el referido surgimiento de la voz documental. Dos ejemplos clásicos de esta corriente creativa son *El puente (De Brug)* y *Lluvia (Regen, 1929)*, ambos de Joris Ivens, inspirados en el *Berlín...* de Ruttmann. Se trata de los primeros trabajos, las primeras obras maestras que anticiparon la celebridad del cineasta holandés, y crearon las bases de una carrera espléndida, sostenida por un maravilloso vuelo poético que persistió a lo largo de su vida, fiel a sus principios éticos y estéticos, circunstancias que propician que muchos críticos e historiadores del cine tengan a este artista como uno de los ‘padres’ legítimos del documental.

También en Francia la vanguardia regaló al cine científico sus creaciones más eminentes en la obra de Jean Painlevé. Documentales en los cuales la intencionalidad didáctica o científica nunca malogró el incuestionable valor estético de sus propuestas de pura poesía, cercanas a las pinturas abstractas de Kandinsky, lo que permitió a los espectadores contemplar con ojos nuevos un mundo ignorado y fascinante, propio del reino animal. Documentales que hicieron posible el fértil vínculo entre la vanguardia cinematográfica y la ciencia, como en el célebre *Hipocampo (L’Hippocampe, 1934)*, en donde las formas casi abstractas de estos animales, y sus extraños movimientos, crean un maravilloso espacio artístico, sin descuidar el aspecto científico que orienta su estudio.

También en la década del 1920 la *photogénie* de Jean Epstein, es decir, la magia visual elaborada por la cámara, la realidad vista de una manera artística, se unió a la teoría soviética del montaje, que renunciaba a la simple sucesión de planos para crear entre ambos conceptos, entre ambas técnicas, una expresión renovada que superara la reproducción mecánica de la realidad. Así la voz del documentalista pasó a ocupar el lugar central de las historias, y en películas como *Melodía del mundo (Melodie der Welt, 1929)* de Walter

Ruttman, prevalece la voz poética por encima de la perspectiva analítica, sociológica o política. La vanguardia hizo énfasis en la propuesta de ver la realidad a través de los ojos del cineasta.

Otro de los grandes hitos del cine documental de los años veinte fueron los noticieros del ruso Dziga Vertov, y sobre todo su película *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), a partir de la cual Vertov proclamó que el documental estaba llamado a ser el cine del futuro, porque podía mostrar la vida, captada impremeditadamente, en una relación muy especial de la filmación y la edición con la realidad, que nos presenta en buena medida una visión caleidoscópica de la cotidianeidad soviética.

Vemos cómo se elabora una película y al mismo tiempo vemos la película que se está haciendo. Los dos planos se entretrejen constantemente y su combinación resulta juguetona, ingenua, estimulante y a menudo desconcertante. A través de la cámara percibimos a un transeúnte, vemos cómo éste reacciona ante la cámara y luego cómo la ve él mismo mientras su figura se refleja en la lente. La película nos recuerda incesantemente que se trata de una película. (Barnouw 61)

La importancia que Vertov concedía al noticiero, al material de archivo, preparó el terreno para obras magistrales como las de Esfir Shub, la creadora del subgénero histórico. A esta cineasta excepcional debemos una singular trilogía épica que abarca la historia rusa desde la llegada del cinematógrafo a aquellas tierras, hasta 1927, el año funesto en el que Stalin expulsó a Lev Trotsky del Comité Central del Partido, en títulos tan emblemáticos como: *La caída de la dinastía Romanov* (*Padeniye Dinasti Rommanovikh*, 1927), *La gran ruta* (*Veliky Put*, 1927), y *La Rusia de Nicolás II y León Tolstói* (*Rossiya Nicolaya II e Lev Tolsttoy*, 1928). El tipo de filme documental iniciado por Vertov atrajo a también a otros cineastas rusos de la década que crearon algunas obras maestras del género como *Moscú* (*Moskva*,

1927) de Mijail Kaufman, su hermano menor, o *Sal para Svanetia* (*Sol Svanetti*, 1930) de Mijail Kalatozov.

Robert Flaherty y Dziga Vertov destacan ampliamente sobre la producción ordinaria. Ambos inauguran vías opuestas de realización: el primero hace del rodaje el momento privilegiado de su exploración, mientras el otro pone todo su empeño en el montaje y sus inmensas posibilidades creativas. Todavía hoy, muchos cineastas siguen reivindicándolos como incontestables referentes; por ejemplo Jean-Luc Godard en *Lettres à Fraddy Buache* (1981).

Hacia finales de la década aparece una tercera corriente que añade a los principios de los documentalistas urbanos un fervor moral cargado de acentos políticos e ideológicos. La consecuencia inicial de este credo fue, en Gran Bretaña, *Drifters* (1929) de John Grierson, con el que nace el documental social, y un personaje importante en la historia del cine: el obrero británico, y en Rusia, *Turksib* (1929) de Victor Turin; excelente documental sobre la construcción del ferrocarril Turquestán-Siberia, de una fuerza dramática inusitada.

Y en esta década hay que señalar también, según la afirmación de Paranaguá, que “en toda América Latina, el documental fue la regla dominante de la escasa producción, mientras la ficción era la excepción y permanecía como un ideal fuera del alcance de los esforzados precursores” (19). Entre los pioneros del cine antropológico latinoamericano destacan en Brasil, *No paiz das amazonas* (1921) de Silvino Santos y Agesilau de Araújo, y ese mismo año *Ao redor do Brasil* de Luiz Thomaz Reis, mayor del ejército brasileño y camarógrafo, que pretende mostrar en este largometraje referencias del interior y de las fronteras brasileñas, y el choque cultural en plena selva amazónica.

En la década de 1930 el documental, como instrumento de propaganda político-social tuvo su auge mayor en Gran Bretaña, donde varios jóvenes directores, orientados por John



Grierson, realizaron una interesante colección de películas sobre las injusticias que padecían muchos trabajadores británicos y sus familias. Se trataba de un notable grupo de documentalistas que alcanzó repercusión internacional con filmes tan excelentes como *Contact* (1933) y *Shipyard* (1935) de Paul Rotha, *Housing Problems* (1935) de Edgar Anstey y Arthur Elton, *Song of Ceylon* (1935) de Basil Wright, y *Coal Face* (1936) de Alberto Cavalcanti, entre muchos otros. Era el Documentary Film Movement, auténtico precursor del *free cinema*, y en buena medida también del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa, que tuvo su máxima vigencia y alcanzó un enorme prestigio creativo durante el periodo de entreguerras, ligado estrechamente a la visión creativa y ética de John Grierson, y a las reflexiones de Paul Rotha, un miembro excelso del grupo, que en 1935 publicó uno de los libros más importantes en la historia de la teoría cinematográfica, *Documentary Film*, y realizó el extraordinario documental *The Face of Britain*.

John Grierson, desde la Escuela Documental Británica, también fue uno de los abanderados de la politización del género, cuando se percató de que los medios de comunicación masiva influían poderosamente en la conformación ideológica de la sociedad. Fue un líder político que nunca le temió a la palabra ‘propaganda’, y que incluso llegó a considerar al documental como una especie de púlpito desde el cual arengar a las masas de fieles. Desde esta postura extrema, y a pesar de considerar a Flaherty como el padre del género, y a *Nanook of the North* como una obra maestra, llegó incluso a deplorar el interés de muchos cineastas por los pueblos primitivos, remotos, exóticos, porque consideraba que lo único importante para el cine documental era el tratamiento creativo del drama de lo cotidiano, tomando como paradigma la relevancia social del cine soviético. No obstante, admitía que: “The method followed by Flaherty in his own film-making might give us a most valuable lea” (*Grierson on Documentary* 141). Y tomando como base estos lineamientos

concibió su primer documental, *Drifters* (1929), que bajo la influencia de Eisenstein retrata con vivacidad el trabajo cotidiano de los pescadores de arenque.

Pese a la gran calidad de su trabajo, las huellas que John Grierson ha dejado en la historia del género no son tanto el resultado de sus escasas películas como el alcance de su acción militante en defensa del documental social. Y también ha pasado a la historia del cine como el inaugurador de un modelo de producción que reaparecerá con frecuencia en el futuro: la financiación de los documentales por organismos oficiales.

Las teorías de Grierson lograron alcanzar el objetivo que este cineasta se había propuesto: convertir el cine en un servicio público. A partir de 1930 la producción de documentales conocería un alza inusitada en Inglaterra, y los realizadores del género abordarían los temas más variados, inesperados, y sugestivos, con un margen de libertad realmente amplio, a pesar de que la producción cinematográfica inglesa estaba pagada por el Gobierno y sus hombres eran, en definitiva, funcionarios estatales. Una opción concebida y llevada a vías de hecho, que luego se expandiría a muchas partes del mundo, como bien señala Renov.

The promotional urgency which characterized the work of Britain's Empire Marketing Board under Grierson's tutelage in the thirties ... has been equaled both before and since in many state-supported contexts, ranging from Dziga Vertov's exuberant *Entuziam: Sinfoniya Donbasa* (1930) in the Soviet Union to Cuban Santiago Alvarez's formal as well as political radicalism in such works as *Now!* (1965) and *79 primaveras* (1969). (*The Subject of Documentary* 29)

En la Escuela Inglesa, películas como *Shipyard* (1935) de Paul Rotha, o *The Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, vendrían a demostrar la gran libertad con que sus autores trataban los

temas políticos progresistas, con abierta expresión ideo-estética, aunque pasada esta década esa autonomía fue disminuyendo progresivamente.

También es importante señalar que en el origen de esa escuela documental se mezclan las tendencias más avanzadas de los años 30: las versiones 'sinfónicas' abanderadas por Walter Ruttmann, las diversas corrientes de la vanguardia francesa, las teorías de Dziga Vertov, Eisenstein y Pudovkin, los poemas cinematográficos de Joris Ivens y, finalmente (y en gran medida) las lecciones creativas de Flaherty, que hizo evolucionar al documental inglés hacia una perspectiva más humana, como en *The Man of Aran* (1934), para el que pasó dos años filmando en una isla perdida de Irlanda, concediéndole más atención a la expresión estética que en ninguna otra obra suya. Importante fue también la influencia humanizadora de Alberto Cavalcanti, a partir de *Coal Face* (1935), dedicado al examen de la vida cotidiana en los centros carboníferos. Esta nueva corriente se manifestó con claridad en los dos mejores filmes de Basil Wright: *Song of Ceylon* (1935), con un uso inteligente y poético del montaje intelectual de Eisenstein, y *Night Mail* (1936), un brillante cine-poema sobre el trabajo de los carteros ambulantes que realizó en colaboración con Harry Watt. Como también resultan destacables en la misma línea de trabajo *Housing Problems* (1935) de Arthur Elton y Edgar Anstey; un documental implacable y riguroso sobre el problema de las viviendas humildes.

Pero exceptuando las concesiones al lirismo de Flaherty, Cavalcanti, y sobre todo de Basil Wright, el documental británico fue por lo general austero, sin grandes preocupaciones estéticas, y con un fuerte componente de objetividad e imparcialidad política. En cambio, no puede decirse lo mismo de la llamada Escuela de Nueva York, que nació alentada por el clima liberal inherente a la administración Roosevelt, y que propició la creación de la productora independiente Frontier Films, donde se agruparon excelentes realizadores, fotógrafos, escritores y críticos, para sacar a la luz excelentes documentales que por lo

general tuvieron un acento de fuerte protesta social, como *The Plough That Broke The Plains* (1936) y *The River* (1938), en los que Pare Lorentz abordó con valentía los problemas agrarios del valle del Mississippi, o *The City* (1939) de Ralph Steiner y Willard van Dyke, una mirada crítica al desarrollo desigual de Nueva York, o *Native Land* (1941), donde Paul Strand, en colaboración con Leo Hurwitz, denunció la intolerancia racial y social del país.

Y así, la politización de los documentales abarcó los más disímiles matices, y más allá de las propuestas de Grierson se convirtieron en un fenómeno mundial, en un reflejo de aquellos tiempos contradictorios. En Alemania, en el afán de consolidar la ideología del partido nazi, los documentales estaban exclusivamente dedicados a glorificar la superioridad de la raza germánica, como en los filmes de Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), tenido como uno de los grandes éxitos de propaganda cinematográfica, y *Olympia* (1938), otra excelente realización que muestra esta vez la obsesión de la directora por el cuerpo humano en movimiento, como en los tiempos anteriores al cinematógrafo. En la Unión Soviética, por otra parte, y a partir de una propuesta ideológica radicalmente distinta, destacó Dziga Vertov, cuyas obras *En memoria de Sergo Ordzhonikidze* (*Pamyati Sergo Ordzhonikidze*, 1936), *Lullaby* (1937) y *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934), fueron acogidas como auténticas obras maestras por la crítica y el público. En España, según notifica Gubern, “los eventos públicos relacionados con el advenimiento de la República fueron rodados por todos los operadores de noticiarios.... Una buena compilación de los materiales documentales rodados en aquellas jornadas aparecería en *Cómo nació la República Española* (1932) de Juan Vilá Vilamala” (159). Una etapa en la que destaca un nombre muy significativo para la historia del cine, José Val del Omar, con su documental *Estampas* (1932), sobre la labor de los jóvenes en las Misiones Pedagógicas republicanas, y también otros cineastas importantes como Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, que realizaron conjuntamente, entre otros, *La ciudad y el campo* (1934),

documental de propaganda agraria, de encargo oficial, y *Almadrabas* (1935), sobre la pesca, conservación y comercialización del atún en las costas gaditanas, y ya dentro de la parcela del documental histórico Juan Antonio Cabero realizó *Salamanca monumental e histórica* (1934), igualmente producido a instancias del Gobierno de la República. Con la Guerra Civil, “el grueso de la producción fue de carácter documental y propagandístico” (Gubern 165), y las dos Españas se radicalizan ideológicamente, y en el documental se pueden apreciar esas dos posiciones. Por un lado, el apoyo a los valores republicanos en títulos como *Defensa de Madrid* (1936) de Ángel Villatoro, *Cantando en las trincheras* (1937) de Juan Manuel Plaza, y *Por la unidad hacia la victoria* (1937) de Fernando Mantilla, y como propaganda del bando nacionalista aparecen documentales como *Hacia la nueva España* (1937) de Fernando Delgado, *Juventudes de España* (1938) de Edgar Neville y *Vía Crucis del Señor en las tierras de España* (1940) de José Luis Sáenz de Heredia. En Portugal, por otra parte, podríamos mencionar *Alfama, a Velha Lisboa* (1930) de Leitão de Barros, que remite a las sinfonías de las ciudades, y también habría que destacar un clásico del cine de ese país, *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, la primera obra de este connotado cineasta, que aborda el trabajo en la zona costera del Douro, influenciada por la estética vanguardista del documental soviético según los parámetros de Vertov.

Una mención especial merece la obra que por estos años realiza Joris Ivens, desde una perspectiva ideo-estética absolutamente opuesta a las de John Grierson y Pare Lorentz, que se alejaron de los hallazgos formales de la vanguardia europea para hacer hincapié en el papel del documentalista como orador, como creador de persuasiones, y que funcionaban como cineastas oficiales, financiados por organismos estatales. Ivens, por su parte, siempre creyó, y así lo llevó a la práctica, que captar la ‘vida desprevenida’ (como proponía Vertov) no era suficiente, y también que el documentalista tenía que disminuir su voz política, y por eso nunca colaboró con ningún gobierno, sino con aquellas personas cuyas vidas retrataba, y

siempre se mantuvo en guardia respecto a las normas ideológicas y a las prácticas de producción que pudieran enturbiar sus concepciones. Y desde esta perspectiva, sin desviar su punto de vista en cuanto a la captación y expresión de la realidad, su obra experimentó en 1930 un cambio notorio, una novedosa inflexión, y su mundo de formas puras, de poesía audiovisual, se enriqueció entonces con la presencia del hombre como protagonista colectivo en *Zuiderzee* (1930), una epopeya del trabajo humano disputándole terreno al océano. Su empeño en la aprehensión de realidades universales en conflicto, y su espíritu polémico, que nunca excluyen las calidades líricas, lo convirtieron entonces en un artista nómada. Y así, en la Unión Soviética realizó un gran documental sobre la construcción de altos hornos en Siberia: *Konsomol* (*Song of Heroes*, 1932). Después viajó hasta el corazón de las minas belgas para realizar, junto a Henri Storck, *Misère au Borinage* (1933), que fue, junto a *Las Hurdes (tierra sin pan)* de Buñuel, el primer documental social rodado en Europa. La humanidad directa de este filme abrió el camino de diferentes obras maestras del realismo poético y del neorrealismo italiano. Más adelante se instaló en China para filmar *The 400 Millions* (1938) y en la España en armas para dejar a la posteridad el testimonio de *Earth of Spain* (1937), enriquecido con un comentario de Ernest Hemingway, que ha sido calificado por la crítica como el mejor documental sobre la Guerra Civil Española. Un testimonio vivo y directo de la lucha de unas gentes aferradas al suelo, a sus campos sin regar, a sus ciudades devastadas por un enemigo técnicamente superior.

La Guerra Civil que estalló en España en 1936 fue más un ensayo de guerra mundial.

La insurrección del general Francisco Franco recibía la ayuda de armas y tropas de la Alemania de Hitler y de la Italia de Mussolini... Artistas y escritores de muchos países se entregaron a la tarea de reunir fondos para apoyar la causa e hicieron propaganda para acabar con la 'no intervención' y el embargo de armas. (Barnouw

Esa sangrienta contienda fratricida se había convertido en un tema recurrente y muy polémico, que apasionaba a la opinión pública y atraía a cineastas de todas las latitudes, que produjeron excelentes documentales, con títulos producidos por la productora independiente Frontier Films, *Return to life* (1938) de Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, y *Spanish A.B.C.* (1938) de Thorold Dickinson, y de la Unión Soviética el mítico *Ispaniya* (1939), editado por Esfir Shub con material filmado por el operador ruso Roman Karmen.

La atmósfera bélica también fue predominante en la década del 1940, y durante la Segunda Guerra Mundial los documentales de este contenido temático dominan la historia del género encendiendo las pasiones nacionalistas. Inglaterra, golpeada de forma persistente por los bombardeos nazis, puso su excelente tradición cinematográfica al servicio de la contienda. Humphery Jennings será la más notable revelación del documental inglés en los años de la guerra. En *Listen to Britain* (1941), a partir de los ruidos de un país en pie de guerra, creó un excelente filme que explota al máximo las posibilidades creadoras de la banda sonora. También por esos años cobran mucho interés los *films of facts*, exposiciones didácticas apoyadas por un comentario y un ritmo riguroso en las que se hacía uso de abundante material de archivo, gráficos explicativos y entrevistas ante la cámara. Eran documentales de edición, que empleaban los antiguos hallazgos técnicos y estéticos de Vertov y de Esfir Shub. Fueron la especialidad del documentalista Paul Rotha, que en obras tan interesantes como *World of Plenty* (1943) y *World is Rich* (1946) realizó un elocuente examen sobre el problema de la alimentación a partir de las privaciones derivadas de la guerra.

El grupo Frontier Films produjo en 1941 una especie de canto de cisne con el admirable documental *Native Land*, de Paul Strand y Leo Hurwitz, que se convierte en una portentosa denuncia contra el intolerante Ku Klux Klan, las organizaciones fascistas y el antisindicalismo. Después de esta maravillosa revelación, la crisis del cine social americano

devino en desmantelamiento de la Escuela de Nueva York. Quedó Robert Flaherty como figura solitaria, que pudo realizar, por encargo de la Standard Oil una de sus últimas películas, la hermosa *Louisiana Story* (1948).

El documental, que había nacido en Francia como primera expresión cinematográfica, se cultiva con resultados muy satisfactorios en esta década. Con ejemplos notables como *Farrebique* (1947) de Georges Rouquier, la primera gran expresión de ese género mixto llamado docudrama, y también una excelente muestra de revisión histórica en *Paris 1900* (1947), donde Nicole Védère, acudiendo al material de archivo, compone una excelente crónica del siglo en la que interviene como montador Alain Resnais, que pronto deja constancia de su enorme talento, imprimiéndole un giro notable al documental de arte creado en esta década por los italianos Luciano Emmer y Enrico Grass. Superando la contemplación objetiva de la obra de arte, logra Resnais adentrarse en la personalidad del artista a partir de la relación que establece con su obra. Ese es el lineamiento fundamental de sus extraordinarios documentales biográficos *Van Gogh* (1948) y *Gauguin* (1950), cuya intención era exponer, de forma poética, la vida imaginaria de esos pintores a partir de sus cuadros.

En Italia, además de los documentales de arte de Luciano Emmer y Enrico Grass, destaca un documental excepcional: *Gente del Po* (1943), de Michelangelo Antonioni, uno de los primeros y más influyentes documentales del neorrealismo, que en buena medida sentó las bases de esta tendencia cinematográfica de los años cuarenta surgida en la Italia de postguerra.

En esta década, y hasta la muerte de Francisco Franco en 1975, se aprecia en España una fuerte implicación del estado en la producción de documentales, ya que los poderes dictatoriales comprendieron enseguida la importancia del control de la información para el mantenimiento de las estructuras gubernamentales. Será en los primeros años de posguerra



cuando el documental español alcance uno de sus primeros reconocimientos, incluso a nivel internacional, con títulos de notable validez, orientados hacia la temática cultural, como *Boda en Castilla* (1941) de Manuel Augusto García Viñolas, *Evocación del Greco* (1944) de Manuel Hernández Sanjuán, y otro de carácter propagandístico como *La División Azul Española* (1942) de Joaquín Reig y Víctor Serna.

La cinematografía soviética, que estuvo en decadencia durante la década de 1930, comenzó a renacer en el período de la guerra, principalmente en el género documental. Al excelente camarógrafo Roman Karmen se debe uno de los títulos de mayor fuerza y dramatismo de la época: *Leningrado en guerra (Leningrad v Borbe, 1942)*. En este período de revitalización, importantes y afamados directores de ficción como Alexander Dovzhenko y Sergei Yutkevitch, comienzan a cultivar el documental. La exuberante profusión de material de archivo condicionó este auge, y dio lugar a múltiples leyendas. Más de cien camarógrafos soviéticos murieron en combate, y muchos de estos materiales llegaron a convertirse en una importante fuente de registro audiovisual para los documentales de guerra patrocinados por el gobierno norteamericano, como la famosa serie *Why We Fight* (1942) de Frank Capra.

En 1947 Jorge Ruiz fundó la productora Bolivia Films, y en 1948 realizó el documental *Virgen India*, un estudio sobre un escultor nativo, y comienza en ese país suramericano un excelente trabajo creativo que se extenderá luego por más de tres décadas. En 1953 produjo *Vuelve, Sebastiana*, que se ubica de lleno en la línea de política indigenista y del rescate de la identidad cultural. Es la historia de una muchacha chipaya (etnia de origen preincaico) que abandona su medio nativo y vive durante un tiempo en una comunidad urbana más desarrollada. Las extraordinarias cualidades estéticas de este corto documental de matices biográficos motivaron a que John Grierson catalogara a Ruiz como uno de los seis mejores documentalistas del mundo.

En los años 50, la etapa de posguerra, uno de los temas fundamentales pasó a ser la documentación de los crímenes de guerra. Alain Resnais, sin abandonar su tratamiento del arte en los documentales, realiza su fascinante *Guernica* (1950), que le confiere un acento polémico y comprometido a este tipo de documental. Ahora el cuadro de Picasso, en contrapunto con un maravilloso texto de Paul Éluard, le sirve de base para establecer lecturas y reflexiones más profundas y complejas sobre la Guerra Civil Española y el preámbulo sangriento de la Segunda Guerra Mundial. Esta vocación polémica lo conduce a realizar el estremecedor *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955), pavoroso recorrido por los campos de exterminio nazi a partir de un brillante contrapunto de imágenes en color y blanco y negro, de archivo incautado a los nazis y filmaciones de actualidad, enriquecido por el brillante comentario escrito por el poeta Jean Cayrol.

Y, justamente, hacia la expresión poética fue derivando el documental de la época, y los cortometrajes de tinte personal constituyeron el punto de partida de muchos autores noveles, como Bert Haanstra que con *Espejo de Holanda* (*Spiegel van Holland*, 1950) y sobre todo *Vidrio* (*Glas*, 1958) se convirtió en el abanderado de una corriente a la que él mismo, y algunos críticos, comenzaron a llamar *cinépoème*. Un tipo de documental en el que, de nuevo, como en la vanguardia, el contrapunteo de la imagen y la música cobraban una gran importancia expresiva supliendo la objetividad de la narración en *off*. Muchos de estos poetas cinematográficos también hicieron experimentos técnicos para reforzar la expresividad de sus contenidos y su lenguaje tropológico, como en *N.Y., N.Y.* (1958) de Francis Thompson. Una colección de escenas de Nueva York, donde las sinfonías de las ciudades se actualizan, y adquiere otra connotación el lenguaje de vanguardia. El estilo de los documentalistas-poetas forma un persistente hilo conductor que atraviesa décadas de creación cinematográfica y llega hasta filmes como el célebre *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio, entre otros muchos ejemplos.

Otra orientación creativa de los años 50 y 60 fue la de los documentales de crónicas históricas, basados en el recurso del abundante material de archivo acumulado por los noticieros. Así reaparece el subgénero creado por Esfir Shub en la década del veinte, ahora con un fuerte contenido poético, como la detallada y muy popular compilación de archivo realizada por el italiano Carlo Infascelli en *Cabalgata de medio siglo* (*Cavalcata di mezzo secolo*, 1951). En esta línea de revisión histórica, de miradas retrospectivas que propone el documental, también resulta imprescindible citar dos títulos extraordinarios en donde la cruenta realidad de la guerra fue explorada con elocuentes connotaciones de poesía épica: *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962) del francés Frédéric Rossif, que examina críticamente una copiosa y elocuente documentación del levantamiento del general Francisco Franco, y *Fascismo cotidiano* (*Obyknovennyy fashizm*, 1965) de Mikhail Room, que propone, de forma brillante, una extraordinaria y polifacética exploración del nazismo.

Por otra parte, desde el punto de vista técnico, lo más importante que se verificó en la evolución del documental por esas décadas de mitad de siglo consistió en la creación y utilización de cámaras y equipos de sonido portátiles, más ligeros y manipulables, con la posibilidad añadida de la sincronización, y también la fabricación y divulgación de películas de mayor sensibilidad, con un considerable aumento de la escala ASA en los negativos, y objetivos con diafragma de mayor luminosidad, que permitían rodar con luz natural y con mayor rango de distancias focales, y sobre todo, la aparición del *zoom*, que liberaba al camarógrafo de llevar una excesiva carga de lentes y otros artilugios. Estos avances, que se venían fraguando a lo largo de los años anteriores, se perfeccionaron y conjugaron dando pie a procedimientos más novedosos, y permitiendo una mayor y más diversificada producción de documentales, y la aparición de nuevos estilos expresivos. Como ocurrió por ejemplo en el campo de la cinematografía científica con el nacimiento de la micro y la macrofotografía, el cronorrupor, y las filmaciones submarinas y con rayos X, dando lugar a títulos tan notables

como *El mundo del silencio* (*Le Monde du silence*, 1956) de Jacques-Ives Cousteau y Louis Malle, y *Corps profond* (1963) de Igor Barrère y Etienne Lalou, que convierten en imágenes artísticas los órganos y vísceras del cuerpo humano valiéndose de una sorprendente filmación endoscópica. Y otra actividad paralela que se manifestó en varios países, gracias a las bondades del teleobjetivo, fue la documentación de la vida salvaje como una especie de expresión poética del mundo, puesta de manifiesto en un título emblemático: *La gran aventura* (*Det Stora Äventyret*, 1953) del sueco Arnel Sucksdorff.

Los avances técnicos apuntados, tanto en imagen como en sonido, suministraron las herramientas necesarias para que cobraran forma dos maneras especiales de ver el mundo y su relación documental: el *direct cinema* y el *cinéma vérité*, en las que sus cultivadores, basándose en las teorías cinematográficas de Vertov, se plantearon prescindir de guiones, actores y decorados, para mostrar fielmente la realidad. En los años 60 los hermanos David y Albert Maysles (*Showman*, 1963, *Salesman*, 1968) le plantearon al público norteamericano un cambio en su manera de mirar la realidad a través del *direct cinema*: era posible entonces descubrir grandes historias inmersas en la cotidianidad. Como lo aprecia Stella Bruzzi, muy acertadamente, cuando asegura que:

The encounter (and more particularly the chance encounter) was central to the *cinéma vérité* and *direct cinema* traditions, and continues to be a significant factor of many observational documentaries. The majority of the journeys around which the following documentaries are structured are unplanned, and the notion of taking a chance, of seeing where an unpremeditated journey will lead is central to all. (81)

Ecos de estas tendencias, sobre todo del *cinéma vérité*, pueden hallarse, desde una visión marcadamente cosmopolita, en *El bonito mes de mayo* (*Le joli mai*, 1963), *Domingo en Pekín* (*Dimanche à Pékin*, 1955), *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957) y *¡Cuba, sí!* (1961),

todos de Chris Marker. El estilo de Jean Rouch, en obras maestras como *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958), *La pirámide humana* (*La Pyramide humaine*, 1959), o *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961), se extendió por el mundo a partir de una concepción muy personal, según la cual, la presencia de la cámara hace que la gente obre de manera más fiel a su propia naturaleza, y así por ejemplo Grigori Chukrai, el famoso director ruso de *La balada del soldado* (*Ballada o Soldate*, 1959), construyó, combinando entrevistas puntuales filmadas en la plaza Stalingrado de París con abundante material de archivo, uno de los clásicos del cine documental bélico: *Memoria* (*Pamat*, 1969). El *cinéma vérité* tuvo mucha influencia en la evolución de las técnicas del cine documental asignándole un lugar destacado a la entrevista como recurso de expresión.

De las nuevas expresiones del cine documental apuntadas, y de las técnicas referidas, en especial del rodaje en 16 mm, se beneficiaron también algunos cineastas relativamente tradicionales, como Louis Malle, que con este nuevo espíritu creativo rodó su *Calcuta* (1969). Mientras que Bert Haanstra, en *Todos los hombres* (*Alleman*, 1963), le dio un nuevo giro a este tipo de documental a partir del uso eficaz y fructífero de la cámara oculta, para ofrecer un rico panorama de la vida holandesa, dejando una impronta que marcó un estilo de realización seguido por muchos creadores. En Japón, por ejemplo, Kon Ichikawa filmó los juegos olímpicos de 1964 para su documental *Las olimpiadas de Tokio*, que resulta un minucioso seguimiento observacional de los atletas, más que un muestrario de las competencias deportivas.

En Inglaterra, la renombrada Escuela Documental Británica, fundada por Grierson para constituir uno de los hitos fundamentales del género, fue suprimida en 1952 por el gobierno conservador, alegando absurdas razones económicas. Entonces, tomando el relevo de la célebre institución, y afiliados al movimiento literario de los *angry young mens*, varios jóvenes cineastas se agruparon en el llamado *free cinema*. Y así reanudaron, sobre nuevas

bases ideo-estéticas, el documentalismo inglés haciendo negación de los métodos propuestos por Grierson para incentivar una producción totalmente independiente de cortometrajes orientados hacia la vida popular inglesa, teniendo como paradigma la obra del admirable Humphrey Jennings. En *O Dreamland* (1953), Lindsay Anderson supo ver la angustia entreverada en un paseo por un parque de diversiones, y en su incontestable *Every Day Except Christmas* (1957) describió con esmerada precisión el trabajo de las personas humildes en el mercado del Convent Garden. Claude Goretta y Alain Tanner, en *Nice Time* (1957), realizado alrededor de Trafalgar Square, supieron captar de manera objetiva el aire de renovación en las costumbres de la juventud. Pero, sin lugar a dudas, el mejor autor de este movimiento fue Karel Reisz, a quien se debe *Momma dont Allow* (1956), un retrato objetivo, codirigido con Tony Richardson, sobre la actividad de los jóvenes en un club de jazz, y el aplaudido *We Are the Lambeth Boys* (1958), un renovador filme-encuesta sobre la juventud de clase trabajadora.

También a mediados del siglo XX conviene destacar la aparición de una técnica cinematográfica que eleva mucho más el contenido poético e histórico de los documentales. Se trata de la fotoanimación, una virtual expresión genérica usada por primera vez en el filme *City of Gold* (1957) de los realizadores Colin Low y Wolf Koenig, donde reconstruyen la historia de la ciudad de Dawson, uno de los centros neurálgicos de la fiebre del oro en la década de 1890, a partir del descubrimiento de doscientas placas de vidrio debidas a un fotógrafo anónimo de la ciudad en aquella época.

Y otro aspecto muy importante para el desarrollo del documental, y de los distintos subgéneros que fueron teniendo cada vez mayor presencia en estas décadas, viene dada por su relación con la televisión. La primera vez que se utilizó la palabra documental en relación con un programa televisivo fue en el estreno del informativo *See it Now* de Edward R. Murrow, emitido por la cadena norteamericana CBS el 18 de noviembre de 1951, que

consolidó el formato del llamado *news documentary* o documental periodístico o informativo, que tuvo su plasmación en los llamados documentales de divulgación, que tienen como principal objetivo transmitir una serie de conocimientos a un público inexperto, siempre desde el punto de vista particular de cada realizador y de su proyección artística o estética en el momento de plasmar la realidad. Por otra parte, el desarrollo constante de la televisión, y el renovado interés por resucitar los grandes acontecimientos históricos en función de las demandas del espectador, dieron lugar al renovado florecimiento de las llamadas películas de montaje o de archivo; un tipo muy especial de documentales entre los que merecen recordarse *Le temps du ghetto* (1961), y *La revolution d'Octobre* (1967) ambas del francés Frédéric Rossif, *Mein Kampf* (1961) del sueco Edwin Leiser, *All'armi, siam fascisti!* (1962) de los italianos Lino del Fra, Cecilia Manzini y Lino Micciché, y el infaltable *Fascismo cotidiano* (*Obyknovennyy fashizm*, 1965) de Mikhail Room.

En España, en pleno franquismo, y a pesar de las estrecheces del régimen dictatorial, el documental, más allá de la propaganda institucional, tiene varios matices interesantes. Uno de ellos se encamina hacia lo etnográfico, lo artístico y lo experimental, y en esa línea se pueden citar algunos títulos apreciables: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, elocuente obra folclórica que traza un recorrido muy atractivo y novedoso por todos los palos del cante andaluz, *Aguaespejo granadino* (1953) de José Val del Omar, donde arquitectura, paisajes, gentes y folklore de la ciudad de Granada y de La Alhambra son mostradas desde un punto de vista artístico y van pasando ante nuestros ojos en contrapunto con una curiosa amalgama de fragmentos musicales escogidos por el autor, *Cacería en el Prado* (1954) de Hernández Sanjuán, a partir de los cuadros de esta temática existentes en la pinacoteca madrileña, y *El pequeño río Manzanares* (1956), debut de Carlos Saura como director, una de las películas más destacadas de la década, que trata sobre el río Manzanares y los puentes, las calles y los monumentos con los que se relaciona. En los años 60 el

documental adquiere por lo general un matiz más politizado, y queda para el escándalo un denigrado elogio del dictador: *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia. En el otro extremo aparece el título *Lejos de los árboles* (1965) de Jacinto Esteva y Pedro Portabella, que viene a ser una actualización de *Las Hurdes* de Buñuel en la España del desarrollismo, y *Juguetes rotos* (1966) de Manuel Summers, sobre varios famosos olvidados por el franquismo. Otro aspecto interesante del documental español de aquellos tiempos fue el tratamiento que recibió la historia del país por cineastas extranjeros. Y así vale la pena recordar obras como la ya mencionada *Morir en Madrid (Mourir à Madrid, 1963)* de Frédéric Rossif, que presenta la continuidad del sufrimiento de los españoles durante la dictadura; la muerte de Federico García Lorca, el bombardeo de Guernica, la defensa de Madrid, y la presencia de las brigadas internacionales, son algunos de los hitos históricos que integran esta gran película. Y también *Granada, Granada, Granada mía (Grenada, Grenada, Grenada moya, 1967)* de Roman Karmen, que en 1966 tuvo la oportunidad de volver a España y filmar y dirigir este documental que habla de lo que la Guerra la Guerra Civil Española significó para su generación.

Por último, debemos apuntar que en este período, entre los años 50 y 60, tiene lugar la primera gran ola democratizadora conocida por el cine, que le confirió visibilidad a las imágenes de países que hasta este momento no participaban del concierto audiovisual. Con esta apertura, el género documental latinoamericano cobró gran importancia en el panorama cinematográfico mundial, y se convirtió además en un arma de lucha eficaz. En Argentina, los jóvenes cineastas que daban sus primeros pasos en el documental, lograron una expresión renovadora del género que le confería un gran prestigio. Puede citarse, entre muchos otros cortometrajes, cuatro títulos emblemáticos: *Buenos Aires* (1958) de David Kohon, que dirige su atención hacia los espantosos barrios miseria de la capital, *Diario* (1959) de Juan Berend, el desgarrador *Tire die* (1960) de Fernando Birri, el primer aporte argentino al cine político



latinoamericano, y para muchos, el primer filme de esta orientación en todo el continente, y *La hora de los hornos* (1968) de Fernando 'Pino' Solanas y Octavio Getino, que se convierte en una revisión crítica de la realidad continental, y una propuesta de combate, cuyo impacto entre los documentalistas de diversas partes del mundo fue considerable. Y también es imprescindible recordar la obra de Jorge Prelorán, cuyos biodocumentales se insertan, con la elocuencia e intensidad creativa de este subgénero cinematográfico, en la vida rural argentina, dejando para la historia títulos tan memorables como: *Hermógenes Cayo (Imaginero)*, 1969, *Conchego Miranda* (1975), *Castelao (biografía de un gallego ilustre)*, 1980, y *Luther Metke at 94* (1980), entre muchos otros.

En Brasil, Genil Vasconcellos en su largometraje *Sertão* (1949), y Pedro Lima en *Nordeste* (1950), mostraron abiertamente la pobreza nordestina, pero en 1960 tuvo lugar la filmación del sorprendente *Aruanda*, de Linduarte Noronha, un documental de gran repercusión estética, que provocó una verdadera conmoción de público y crítica, y colocó al Nordeste en el centro de las especulaciones de los cineastas, siendo considerado además un auténtico precursor del Cinema Novo. También importante en la época resultó el documental *Getúlio Vargas, sangue e gloria de um povo* (1956) de Alfredo Palacios, que relata la conmoción provocada por el suicidio del presidente. Por su parte el afamado Lima Barreto reafirmó su talento con *Painel* (1950), consagrado al mural *Tiradentes* del pintor Cândido Portinari, y *Santuário* (1951), que glorifica las esculturas barrocas coloniales de Aleijadinho. Y también resulta importante la circunstancia de que las nuevas tecnologías favorecen la liberación de la palabra, un descubrimiento hasta entonces inédito que introduce un poco de polifonía en los discursos. En ese sentido, *Maioria absoluta* (1963) de León Hirszman, *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, y *A opinião pública* (1967) de Arnaldo Jabor, son experiencias fundamentales para la conquista de cierta espontaneidad cercana a las expresiones más auténticas del *cinéma vérité*.

En Chile, durante esa época, destaca la obra de Sergio Bravo, un cineasta nacido de las enseñanzas de Joris Ivens, de quien fue asistente de realización y producción en dos excelentes documentales que el cineasta holandés rodó en el país: *A Valparaíso* (1962) y *El tren de la victoria* (1964). Entre los documentales que después realiza Sergio Bravo merecen recordación por su excelente calidad *Mimbre* (1957), que de forma experimental describe el oficio de un artesano, a partir de un gran dominio del encuadre, la iluminación y el ritmo interno, capaces de conferir dignidad y hermosura a la destreza del artista en contrapunto con la música de Violeta Parra. Por otra parte, sus películas *La marcha del carbón* (1963) y *Banderas del pueblo* (1964) son antecedentes del cine de testimonio político que va a tener un desarrollo creciente al compás de la polarización y radicalización de la situación chilena.

En Venezuela resulta interesantísimo el largometraje *Araya* (1959) de Margot Benacerraf, una obra que, por sus virtudes plásticas y su sensibilidad social significa una transición entre el clasicismo de la tradición documental y la renovación estética que por esos años estaba en plena gestación. Y en Uruguay resulta destacado el documental *Me gustan los estudiantes* (1968) de Mario Handler, a quien debemos también *Elecciones* (1967), cuya realización comparte con Ugo Ulive, que a su vez había realizado en 1960 el excelente *Como el Uruguay no hay*.

Por estos años en Cuba el documental se convierte en la verdadera escuela de la nueva generación de cineastas del país, porque a este género le es asignada la encomienda del reforzamiento de la educación popular, y la propaganda de las reformas adoptadas por el gobierno castrista. Aparecen entonces, al principio de la revolución, títulos como *Esta tierra nuestra* (1959) de Tomás Gutiérrez Alea, y *La vivienda* (1959) de Julio García Espinosa. Y por otra parte, Santiago Álvarez se convierte en el documentalista cubano más importante y de mayor reconocimiento internacional. En sus películas reduce al mínimo la voz en *off*, cuidando siempre de no enturbiar su punto de vista. La música sirve de clave rítmica para el

montaje y confiere sentido pleno a las imágenes como en *Now!* (1965), *Hasta la victoria siempre*, (1967), y en *Hanoi, martes 13* (1967), donde retrata la vida de los vietnamitas, brutalmente interrumpida por los bombardeos. La evidencia de la censura revolucionaria se puso de manifiesto muy pronto en contra de *P.M.* (1960), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, una experiencia de *free cinema* aplicada a la vida nocturna en la zona portuaria habanera. Antes de Chile, Joris Ivens había dejado huella en Cuba, donde formó a varios camarógrafos y realizadores y filmó *Carnet de viaje* (*Carnet de voyage*, 1961) y *Pueblo en armas* (*Peuple armé*, 1961). Por su parte Chris Marker, otro documentalista viajero atraído por la revolución cuando todavía era una realidad defendible, realizó *¡Cuba sí!* (1961), y su compatriota Agnès Varda dirigió *Salut les Cubains!* (1963). El viaje a La Habana, antes de las decepciones en curso, pasó a tener para los intelectuales de izquierda la misma obligatoriedad que las peregrinaciones a la Meca, y por la isla pasaron además, entre muchos otros, el ruso Roman Karmen: *Alba de Cuba* (*Kuba segodnja*, 1960), y el italiano Mario Gallo: *Arriba el campesino*, y *Al compás de Cuba* (ambos de 1960).

De México vale la pena recordar el documental histórico *Memorias de un mexicano* (1950) de Carmen Toscano; un filme de edición, con voz en *off* y dramatización inducida por la música. En la producción inicial de Manuel Barbachano Ponce destaca el documental, *¡Torero!* (1956) del exiliado español Carlos Velo, que mezcla con habilidad el material de archivo y algo de reconstrucción en la que interviene el diestro Luis Procuna, el protagonista. Y destacable también resulta *El grito* (1968), de Leobardo López Aretche; un documental de lucha y combate que representa como ningún otro al movimiento estudiantil reprimido en Tlatelolco.

La producción documentalista de los años setenta viene a ser una prolongación enriquecida, en contenido y forma, de las características del género en la década anterior, marcada ahora por otro importante salto cualitativo en el orden tecnológico: la incorporación

de la cámara de vídeo, portátil y ultraliviana, a la realización de documentales. Un hallazgo que desplazó a las tradicionales cámaras de cine, y permitió, a partir de ese momento, la realización de filmes más tendientes a la aplicación del principio ideo-estético de ‘la mosca en la pared’ (*Fly on the Wall*), es decir, la completa invisibilidad del realizador y su equipo técnico según la propuesta del *direct cinema*. Y con estas características aparecen documentales como *Woodstock* (1970) de Michael Wadleigh, *Gimme Shelter* (1970) de Albert y David Maysles, *Basic Training* (1971) de Frederick Wiseman, y *Underground* (1975) de Emile de Antonio, realizaciones todas en las que el cineasta no tenía ningún control sobre los actores sociales, y nunca pudo ni quiso intervenir en la forma en que discurría la historia ante la cámara.

Por otra parte, los años setenta fueron también una época de gran esplendor, en la que tuvo mucho relieve el asentamiento del cine de autor en el documental, y proliferaron entonces las poéticas personales y los discursos ideológicos, como podemos apreciar en obras emblemáticas como *Apuntes para una orestiada africana* (*Appunti per un'Orestiade Africana*, 1970) de Pier Paolo Pasolini, o *La Soufrière* (1976), de Werner Herzog, o *El doctor Pulder siembra amapolas* (*Okter Pulder zaait papavers*, 1975) de Bert Haanstra.

Importante también resultó en esta época, a partir de las facilidades de producción, la amplitud del rango geográfico de realización documental, que ya se venía conformando desde la década anterior. Documentales comprometidos con una realidad universal, que aporta títulos tan sorprendentes como *Kaddu Beyykat* (Senegal, 1975) de Safi Faye, que renuncia a la voz en *off*, para mostrar a los campesinos del África profunda hablando ante cámara de sus vidas, o *Thundergod* (Nigeria, 1972) de Ola Bologum, que aborda el tema de la cosmogonía yoruba y sus tradiciones.

En España, durante los años setenta prolifera una variante temática de acendrada nostalgia que hace una revisión objetiva del franquismo. Un ejemplo notable lo tenemos en *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino, uno de los mejores documentales del cine español en toda su historia, un hito que refleja las tensas relaciones entre el tardofranquismo y los cineastas españoles. Y de esa turbia relación también son ejemplos elocuentes *Queridísimos verdugos* (1973), y el esbozo biográfico *Caudillo* (1977), ambos también de Martín Patino, como infaltable resulta además la mención de *Las dos memorias* (*Les deux mémoires*, 1974) de Jorge Semprún, donde se contraponen los recuerdos de personas que vivieron y participaron en la Guerra Civil Española con la imagen que de esta contienda tienen los adolescentes de la década de los 70, y *La vieja memoria* (1978) de Jaime Camino, que a través de los recuerdos y las voces de algunos de sus protagonistas, intercaladas con imágenes de archivo, hace un análisis objetivo del desmoronamiento de la II República y el desarrollo de la Guerra Civil Española. Y un recordatorio especial merece el excelente trabajo histórico desplegado en *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde, que a partir de entrevistas a la hermana del dictador y al actor que protagoniza la película *Raza*, expone una biografía, o contra-biografía desmitificadora del general, en un estilo parecido al que desarrolla Marcel Ophüls en *Dolor y piedad* (*Changrin et la piété*, 1972), que posiblemente sea el mejor ejemplo de documental revisionista, que puso en tela de juicio el papel de Francia durante la II Guerra Mundial.

El cine chileno en esta década dejó una de las muestras más importantes del documental a nivel mundial, se trata de *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán. Una trilogía de películas (*La insurrección de la burguesía*, *El golpe de estado* y *El poder popular*) que relata los acontecimientos ocurridos en este país entre 1972 y septiembre de 1973. Uno de los mejores documentales políticos del mundo, y, posiblemente, el mejor documental chileno de todos los tiempos.

En Argentina, siguiendo la estela de la politización del documental, que en América Latina, como sabemos, se convierte en arma de lucha, resulta destacable la obra del Grupo Cine Liberación, muy en consonancia con los lineamientos y la participación proactiva en la lucha de clases del Grupo Dziga Vertov de Jean-Luc Godard. En la agrupación destaca la figura de Gerardo Vallejo que en 1971 realiza su primer largometraje semi-documental, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* en el que, a manera de Flaherty, trabajó durante tres años pasando buena parte de ese tiempo en compañía de la familia campesina de la que se ocupa en la película.

En Colombia, Marta Rodríguez y Jorge Silva comienzan su trabajo conjunto con el documental *Chircales* (1972), una descripción sutil de las condiciones de vida de una familia obrera compuesta por trece personas que viven de la fabricación de ladrillos bajo penosas condiciones. Con los trabajos de estos cineastas, que sin dudas están entre los mejores de América Latina, el cine colombiano estableció el primer contacto con la realidad del país.

A partir de las nuevas técnicas de cine, audio y vídeo, durante la década de 1980 se produjeron muchos informes realizados por documentalistas norteamericanos que en muchas ocasiones ponían en tela de juicio la política exterior de los Estados Unidos respecto a la América Latina. Una valiosa profusión de películas que padeció, pese a su calidad, una exhibición muy limitada en los grandes medios de comunicación. Entre estas producciones cabe destacar *El Salvador, otro Vietnam* (*El Salvador: Another Vietnam*, 1981) de Glenn Siber y Teté Vasconcelos, que hace una crítica abierta a la complicidad del gobierno de Ronald Reagan con la Junta Militar salvadoreña, *Cuando las montañas tiemblan* (*When the Mountains Tremble*, 1983) de Pamela Yates y Newton Thomas Siegel, que aborda las masacres perpetradas por los regímenes militares guatemaltecos contra los campesinos y los indios mayas, cuya narración discurría en voz de Rigoberta Menchú, y *La danza de la esperanza* (*Dance Hope*, 1989) de Deborah Shaffer, que cuenta la historia de ocho mujeres

cuyos maridos y otros familiares desaparecieron con la dictadura pinochetista y que bailan sus danzas para infundir ilusión a otras viudas en situación similar.

Por otra parte, el largo recorrido del documental histórico, iniciado por Esfir Shub en los años 20, tiene en los años ochenta una destacadísima representación en el excelente filme *Shoah* (1986) de Claude Lanzmann. Una larga sucesión de entrevistas a personas desconocidas (supervivientes, testigos y perpetradores de los crímenes fascistas), que de una manera u otra sirvieron como eslabones en la cadena de exterminios, y también *Eyes on the Prize* (1987) de Henry Hampton, un magnífico documental de edición basado en una cuidadosa selección de material de archivo que autentifica el testimonio de los entrevistados.

Entre los documentalistas chilenos desterrados por Pinochet estaba Miguel Littin, que regresó de forma clandestina al país cumpliendo un arriesgado plan, maravillosamente relatado luego por García Márquez, y filmó *Acta general de Chile* (1986), una visión panorámica y objetiva del país durante la dictadura militar, y de los años 80 en Chile destaca también el documental *En nombre de Dios* (1987) de Patricio Guzmán, y en Bolivia, *Las banderas del amanecer* (1982) de Jorge Sanjinés, uno de los cineastas latinoamericanos emblemáticos, que hace en este documental un agudo, inteligente y experimental repaso de la historia boliviana, a partir también de una extensa recopilación de material de archivo.

En Brasil cabría destacar los documentales *Imágenes del inconsciente* (*Imagens do inconsciente*, 1986) de León Hirszman, que como Joris Ivens en *Van Gogh*, expone tres biografías, relatadas a partir de la obras de los tres pintores biografiados, *La isla de la flores* (*A ilha das flores*, 1989) de Jorge Furtado, una ácida crítica (que en buena medida recuerda el tono irónico de Buñuel en *Las Hurdes*) sobre el modo en que el desarrollo económico genera condenables desigualdades entre los seres humanos, *Uaka* (1988) de Paula Gaitán, que mezcla de forma experimental la poesía y la etnografía, y *Una avenida llamada Brasil* (*Uma*

*avenida chamada Brasil*, 1989) de Octavio Bezerra, que se adentra de forma magistral en la vida cotidiana de los suburbios que rodean a la avenida principal de Río de Janeiro.

La producción de documentales que va de los años 90 hasta el nuevo milenio se caracterizan por los beneficios que han aportado las cámaras de vídeo, cada vez más pequeñas y manuales, con sonido incorporado, y las ventajas de la edición no lineal, computarizada, y la posibilidad de realizar las obras al margen de las grandes productoras y distribuidoras, y de la programación televisiva, donde el documental creativo sigue teniendo muy mal acomodo. Y así, este género ha conocido en fechas recientes una especie de revitalización; otra edad de oro posibilitada por la cada vez mayor intimidad que los realizadores pueden lograr con el sujeto filmado, y el creciente sentido de inmediatez y verismo que logran en su nexos con la realidad.

Esta regeneración comenzó a gestarse en la década de 1980, y desde entonces ha seguido fortaleciéndose y enriqueciéndose. En un período en el que los medios de comunicación más importantes, y las grandes productoras, solían (y suelen) rechazar las innovaciones formales, apostando por el compromiso con gobiernos, patrocinadores y políticos poderosos, es el cine documental independiente el que ha introducido una mirada más fresca al mundo histórico, a la realidad, desde una perspectiva creativa dominada por el talento, la imaginación y la experimentación, ensanchando incluso los límites que lo definen como género. El documental se ha convertido desde entonces en la vanguardia del cine de compromiso social, con una visión renovada, de gran amplitud ideológico-estética. Y así, los canales por cable, internet, la producción de bajo costo, y la fácil manipulación de los registros visuales y sonoros, auguran para el género un futuro espléndido y cargado de esperanza.



Por otra parte, algo notable en la actualidad, es que a pesar de todas las innovaciones técnicas referidas, y de los novedosos cambios de estilo, el documental histórico continúa despertando un gran interés entre los realizadores cinematográficos de todo el mundo. Y hay varios ejemplos notables que así lo corroboran, como la serie documental *The Civil War* (1990) de Ken Burns, basada especialmente en la fotoanimación, en contrapunto con el testimonio histórico, tomado de cartas, diarios, discursos, noticias, memorias y otros documentos de elocuente contenido. En España se pone de manifiesto esta tendencia en varios documentales que hacen una revisión histórica notable. *Asaltar los cielos* (1996) de José Luis López-Linares, Javier Riu; historia que tiene su más controvertido personaje en Caridad del Río, la madre de Ramón Mercader, el asesino de León Trotsky. *Mujeres del 36* (1999) de Ana Martínez, sobre las españolas que durante la República y la Guerra Civil lucharon para cambiar el papel femenino en la sociedad. *Francisco Boix. Un fotógrafo en el infierno* (2000) de Llorenç Soler, sobre la vida de Francisco Boix, un militante comunista, exiliado republicano y excelente fotógrafo que sufrió cautiverio en el campo de concentración de Mauthausen. *La guerra cotidiana* (2001) de Daniel y Jaume Serra, que recrea, a través de las experiencias personales de un nutrido grupo de mujeres, la vida cotidiana de una ciudad en tiempos de guerra. *Los niños de Rusia* (2000) de Jaime Camino, que a través del testimonio de varios de aquellos ‘párvulos’ evacuados durante la guerra, hoy septuagenarios, hace una indagación de la peripecia vital de esos personajes sociales. *La casita blanca: la ciudad oculta* (2002) de Carlos Balagué, una exploración de la Barcelona franquista, la oculta ciudad del estraperlo, la miseria, las cartillas de racionamiento y la clandestinidad política. También en Chile tiene mucha importancia este tipo de documental, por lo que significa como indagación histórica de otra dictadura, y podemos citar también varios ejemplos notables de gran validez estética e ideológica. *El lado oscuro de la Dama Blanca* (2006) de Patricio Henríquez, sobre la goleta Esmeralda, buque-escuela de la Armada Chilena que fue

durante la dictadura fascista un centro clandestino de detención y tortura. *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, que aborda la historia del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 desde la perspectiva de aquellos chilenos y chilenas que nacieron con posterioridad a este acontecimiento histórico. *El caso Pinochet* (2011) de Patricio Guzmán, una recreación histórica rodada durante los días del juicio al dictador, que toma como base las entrevistas a un grupo mujeres que sufrieron en familia los desmanes del régimen pinochetista.

Si bien es cierto que se siguen produciendo muchos documentales ‘tradicionales’, y que son estos los que siguen encontrando acomodo preferente en los cauces de la institución del cine, es innegable también la prodigiosa transformación sufrida por el género en las últimas décadas, donde se mezclan de manera creativa la observación, la intervención, la deriva ensayística y el metalenguaje. Y de esta manera, siguiendo el curso de la técnica de las entrevistas interactivas, cabe destacar el documental de carácter autobiográfico *Un tiempo entre rejas* (*Verriegelte Zeir*, 1990), en donde la cineasta alemana Sibylle Schönemann, acompañada por un camarógrafo y un sonidista, entrevista a los guardianes, los jueces y los burócratas que tuvieron que ver con su encarcelamiento de años anteriores. Y como señala Antonio Weinrichter: “se produce una actitud opuesta lo más posible a la mosca en la pared del cine directo. Un enfoque mucho más flexible y personalizado del cine de no ficción” (85).

En América Latina el cine documental, desde sus comienzos, como ya se ha indicado, siempre estuvo asociado a procesos de lucha, debates políticos y concientización, que apoyaban la búsqueda de transformaciones sociales. En la actualidad se vive una etapa muy interesante en la que se intenta, en muchos aspectos, y en muchos lugares, una revalorización de la identidad latinoamericana, y el cine, como parte de este proceso, se convierte en una opción imprescindible para conformarla y consolidarla. Aunque, muchas veces, los

documentales tienen escasa difusión aun en los propios países en los que se producen. Un rasgo lamentablemente notorio, del que Paranaguá dejó clara definición.

En América Latina, como en todas partes, el documental sigue siendo considerado el pariente pobre del séptimo arte, cuando en realidad se trata de un género expresivo de las cinematografías del continente. Más allá de algunos títulos famosos, podríamos hablar de una escuela documental latinoamericana, parcialmente reconocida por la historiografía anglosajona especializada, pero por lo general desconocida en la versión predominante de la historia. (15)

No obstante, resulta evidente también que países como Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay, y Paraguay, con industrias cinematográficas muy limitadas por la ausencia prolongada de ayudas estatales y empresariales, se encuentran hoy en un proceso de notable crecimiento del género documental, que se yergue como cuestionamiento de la realidad y los conflictos sociales, y que también es un reflejo elocuente de la diversidad cultural y simbólica de esos pueblos. Como elocuente resulta también el tratamiento de la realidad y la cultura en el documental brasileño, que ha tenido un desarrollo histórico más sólido y coherente, que se puede apreciar, sobre todo, en tres documentales de excelente calidad, que hablan de conflictos sociales e identidad cultural según el retrato de sus metrópolis. *Viejos coterráneos de guerra* (*Conterráneos velhos de guerra*, 1992), de Vladimir Carvalho, un curioso documental sobre la epopeya de Brasilia y las vidas de los modestos constructores de la ciudad, a partir de las imágenes filmadas en Súper 8 por un aficionado norteamericano, y debidamente completadas por testimonios de primera mano. *Nostalgia del futuro* (*Saudade do futuro*, 2000) donde César Paes ha elaborado una nueva *sinfonía paulista* sobre la base de la fuerte presencia de la cultura popular del Nordeste en la metrópoli económica del país. *Edifício Máster* (2002) de Eduardo Coutinho, sobre la vida cotidiana, y los dramas,

aspiraciones, revelaciones íntimas, soledades, sueños y frustraciones de treinta y siete familias que viven en un inmenso edificio de Copacabana.

#### **2.4. LA VOZ COMO EXPRESIÓN DOCUMENTAL.**

Este recorrido histórico nos demuestra que el documental no es una simple reproducción de la realidad, sino una representación del mundo que ocupamos en todas sus connotaciones físicas e históricas. Las películas de este género trascienden el documento, para convertirse en representaciones de esa realidad construidas de forma creativa. El espectador exige que el documental tenga un mayor alcance que las simples representaciones y reproducciones de los documentos. Se trata de un género que trata de la realidad, de la gente real, y que, en definitiva, habla acerca de cómo cambian las cosas y de quiénes producen esos cambios. Los documentales cuentan historias acerca de lo que realmente ocurrió, teniendo siempre en cuenta que, la ‘mirada de la cámara’ puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador, su punto de vista. Y al respecto Paul Rotha expresaba una opinión muy clarificadora, que sentaba las bases de una estrategia creativa: “Before almost anything else, we must stress the importance of the director’s awareness of the continual change and growth in his material. Before he can create, before he can become in any way significant in his work, he must be able to understand the social relationships contained in his theme and be dynamic in his social analysis” (175).

Los documentales hablan directamente del mundo, de la realidad histórica, por medio de sonidos e imágenes. Todo lo que vemos y escuchamos no representa solo al mundo histórico, sino también la manera en la que el director de la película quiere hablar del mundo que retrata. Es lo que los estudiosos del género llaman la voz, que en el documental expresa una representación del mundo, una perspectiva y un comentario sobre esa realidad concreta.

Una forma de expresión apoyada en la técnica empleada, el estilo desarrollado y la retórica expuesta.

La voz del documental viene a ser la manera específica en que cada película, cada director, expresa su modo personal de ver el mundo. La voz del documental deriva del intento del director por traducir en términos audiovisuales su perspectiva sobre el mundo histórico real. La voz, por otra parte, da testimonio de la manera en que el cineasta se compromete con la autenticidad, y con su punto de vista social, y cómo estas características se ponen de manifiesto en la película. Esa voz, además, nos hace conscientes como espectadores de que alguien nos está hablando de su percepción respecto a la realidad que compartimos. La voz, tanto en el documental, como en la ficción, se construye con el empleo adecuado de las técnicas cinematográficas: composición, iluminación, grabación directa de sonidos, edición, locución, música, y la cuidadosa elaboración del guión.

Para desarrollar con precisión sus contenidos, el documental depende en buena medida no solo de la imagen sino también de la banda sonora. Desde finales de los años veinte, en gran medida, los documentales han enriquecido su capacidad comunicativa, su elocuencia, con el uso del sonido en todas sus expresiones: el comentario en *off*, las voces sincrónicas, los efectos acústicos (directos o no), la música (incidental o diegética), y los silencios elocuentes. Los documentales (sobre todo los biográficos) dependen mucho de la palabra hablada, ya sea la que escuchamos de un comentarista en *off* que nos remite al tema que aborda el filme, o aquello que los actores sociales nos expresan directamente a través de entrevistas o diálogos. La locución omnisciente, la voz de autoridad, sigue siendo un recurso prevaliente en la expresión documental, pero la palabra hablada, en todas sus manifestaciones juega un papel importante en la mayoría de los documentales. Como en *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann por ejemplo, donde la entrevista es pieza clave en el desarrollo de la indagación histórica que propone la película.

Los sonidos y las imágenes cinematográficas, y también la fotografía fija, gozan de una estrecha relación con la realidad que archivan. Se convierten en una evidencia del mundo. Pero un documental es más que una simple certeza testimonial; es también una manera particular de ver e interpretar el mundo que registra. La evidencia es la materia prima, que el documental convierte en expresión artística.

In the use of documentary for dialectical purpose, for example, we can conceive whole periods of time, symbolized by their existing heritages today, being arranged in dramatic shape to express a variety of outlooks. We can imagine how the fundamental sentiments of the human mind can be analyzed and dissected to suit a multitude of purposes. (Rotha 105)

Los documentales van siempre más allá del simple documento. Los usan, basan sus historias en ellos, pero los reinterpretan, los enriquecen. Esto le confiere al documental la evidente expresión de una voz; esa voz de la que carece el documento, el simple registro de realidades. La voz es aquella categoría que distingue al cine documental, que refuerza la perspectiva personal y eleva al género más allá del simple reportaje periodístico estándar. Las películas-documentos, como las noticiosas o las científicas, reducen mucho la sensación de la voz personal, porque transmiten la información de manera directa, clara, simple o didáctica, mientras que los documentales, acogidos a una perspectiva personal, desarrollan sus contenidos desde la expresividad, el estilo propio, y hasta la ambivalencia y la ambigüedad.

El pronombre personal en tercera persona (singular o plural) implica una separación entre el hablante y el sujeto. *Él* y *ellos* sugieren un distanciamiento, una separación. En cambio la segunda persona *tú* y *ustedes* significa una reafirmación de que la película se dirige a *nosotros* como espectadores. Pero cuando la locución, la voz, habla de *nosotros*, haciendo uso de la primera persona del plural como voz narrativa, las películas logran un alto grado de

intimidad que envuelve al espectador. Porque, según Bill Nichols, “Estas diversas formulaciones de la relación hablante-sujeto-público transmiten cierta noción del modo en que el cineasta adopta una posición específica con relación a aquellos a quienes representó en la película y aquellos a quienes la película está dirigida” (*Introducción al documental* 88).

La forma más elocuente de voz en el documental es aquella a las que suele llamarse comentario en *off* o ‘voz de autoridad’, que deja claro el punto de vista del director y los objetivos de la película. Estas locuciones muchas veces resultan expresiones ideológicas comprometidas, y ponen claramente de manifiesto el punto de vista del realizador, como por ejemplo en *Tire die*, (1960) de Fernando Birri, *Las estatuas también mueren así* (*Les statues muerent aussi*, 1953) de Alain Resnais, *La tierra quema* (1963) de Raymundo Gleyzer, o *A Diary of Timothy* (1945) de Humphrey Jennings. En otros casos los comentarios pueden ser aparentemente imparciales, al estilo reporteril de los periodistas de televisión, como en los documentales científicos al estilo *Taris* (1933) Jean Vigo o *La ciudad y el campo* (1935) de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. Muchos documentales suelen evitar la exposición explícita. Los documentales poéticos, por ejemplo, pueden prescindir (y de hecho prescinden) de las ‘voces de autoridad’, y cuando las utilizan les confieren un cierto matiz de evocación, de sugerencia, de sugestión, que evitan la explicación de corte didáctico. Documentales como *Night Mail* (1936) de Harry Watt y Basil Wright, *Tierra española* (*The Spanish Earth*, 1937) de Joris Ivens, o *Sans Solei* (1983) de Chris Marker, usan la locución omnisciente, y omnipresente, para poetizar la realidad que expresan. La voz de la película es una categoría más abarcadora que la palabra. Cercana al punto de vista, ejerce su elocuente presencia en todos los medios de expresión audiovisual de los que dispone el documentalista para su ejercicio creativo. “Para diferenciarla de la voz del comentario, podríamos llamar a ésta la voz de la perspectiva” (Nichols 189). Ejemplos de documentales en los que la voz no está expresada solo con la palabra, sino fundamentalmente a partir del contrapunto de la imagen y

la banda sonora los tenemos en *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio, *Baraka* (1993) de Ron Fricke, *Génesis* (2005) de Claude Nuridsany y Marie Pérennou, o *Un instante en la vida ajena* (2003) de José Luis López-Linares y Javier Rioyo. Ninguno se apoya en el comentario hablado, sino en las imágenes, el sonido ambiente y la música que conforman la historia. Con la llamada ‘voz de la perspectiva’, el contenido del documental opera en un nivel implícito, sobreentendido, que nos obliga a inferir el punto de vista del documentalista, que nunca está explícito. Lo que vemos no es una reproducción objetiva del mundo, sino el tratamiento creativo de la realidad que proponía Grierson; una manera muy personal y específica de representación. De esta manera intrínseca, con esta voz virtual, hablan muchos documentales del cine mudo asociados a la vanguardia, como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin: Die Sinfonie der Grobstadt, 1927), *Moskva* (1927) de Mikhail Kaufman, *Los hombres en domingo* (*Menschen an Sonntag*, 1929) de Robert Siodmak y Edgar Ulmer, o *El puente* (*De brug*, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, 1929) de Joris Ivens, y muchos otros que sirvieron de base al desarrollo posterior del género, en sus diversas variantes, en sus distintos modelos, como expresión artística de incuestionable validez ideo-estética.

## **2.5. LA EXPRESIÓN DOCUMENTAL Y SUS PROTOTIPOS.**

Atendiendo más al contenido que a la forma, porque, como especifican Bordwell y Thompson, “el tema y las ideas abstractas forman parte del sistema total de una obra artística” (43), se han ido perfilando en el desarrollo del género documental diversos arquetipos clasificatorios que han ayudado a establecer importantes principios gnoseológicos. Entre estos tipos de documentales está el antropológico, nacido a partir de las creaciones de Robert Flaherty, el Cine-Ojo (Kino Pravda), según la propuesta de Dziga Vertov que luego dio origen al *direct cinema*, el *cinéma vérité* y el *free cinema*, el documental histórico



inaugurado por Esfir Shub, el documental social promovido por John Grierson desde la Escuela Británica, el documental de compromiso político-social auspiciado por Joris Ivens, y, entre muchas otras variantes, el documental de animación, que se presenta como una expresión fidedigna de la realidad, a pesar de los matices contradictorios que puede presentar esta relación.

Documental y animación pueden parecer a simple vista dos términos opuestos, pero sin embargo, estas dos expresiones cinematográficas han estado muy unidas desde los comienzos de la historia del cine. Títulos, cabeceras, créditos, fotoanimaciones, y diversos tipos de secuencias animadas, de carácter muchas veces metafórico, o simbólico, han estado y siguen estando presentes en el cine documental como parte fundamental del discurso narrativo.

Desde la década del 20, el naciente documental nunca fue ajeno a las relaciones entre la animación y el documento cinematográfico factual. Robert Flaherty, el padre del género, recurrió a mapas animados para ubicar geográficamente sus historias, y por esa época, coincidiendo con el éxito de *Nanook of the North* (1922), los hermanos Dave y Max Fleischer produjeron el primer documental de animación: *The Einstein Theory of Relativity* (1923). Y por su parte Dziga Vertov, con claro espíritu vanguardista, utilizó las técnicas de trucaje para darle vida a objetos inanimados, como en la famosa secuencia donde la cámara se mueve en solitario, enfrentado la realidad que pretende documentar en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929). Después, a lo largo de la historia del cine han sido muchos los ejemplos notables de la imbricación de documental y animación, como por ejemplo, en la serie *Why we Fight* (1942-1944) de Robert Capa, donde se unen ambas tendencias de una manera ejemplar, y mucho más reciente, el documental *Bowling for Columbine* (2002), en el que Michael Moore, a partir de animaciones, realiza un repaso

irónico y caricaturesco de la historia estadounidense. Porque, como asegura de forma esclarecedora Bill Nichols:

Las recreaciones no necesitan ser recreaciones extraordinariamente realistas, como normalmente ocurre en la ficción. Algunos documentales, como los de animación, recrean eventos pasados de manera claramente estilizada. Por ejemplo: *Vals con Bashir* (2008) de Ari Folman que presenta recreaciones de batallas extraordinariamente estilizadas. Tratan de ver la guerra como la vieron los soldados israelitas, incluido el cineasta: representa estados mentales y logra un alto grado de verosimilitud.... Al igual que otros discursos de lo real, la argumentación documental pertenece al mundo histórico en sí en vez de a un mundo imaginario más o menos similar al que habitamos físicamente. Incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia, incluso si el documental construye lo que ocurre frente a cámara como una representación de lo que ocurre en el mundo, como lo hacen películas como *Night Mail*, *Nanook of the North* o *Letter from Siberia*. (Introducción al documental 56)

Siempre se ha considerado como válida la idea de que la esencia del documental es estar *in situ*, para garantizar el registro en tiempo presente de una situación real. Pero en otras ocasiones, como en las maravillosa trilogía de Esfir Shub: *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie Dinastii Romanovykh*, 1927), *El gran camino* (*Velikiy put*, 1927) y *Lev Tolstoy y la Rusia de Nicolás II* (*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*, 1928), se recurre al archivo, un material que no solo proviene del pasado sino que además ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al documentalista que los va a utilizar desde su personal punto de vista. Se trata del llamado film de montaje (*compilation film*) donde se utiliza básicamente el archivo para lograr un efecto persuasivo o retórico. Un tipo de cine que floreció durante el siglo XX en torno a las dos guerras mundiales y otras contiendas bélicas.

Este tipo de documental, el de montaje, siempre ha resultado mucho más expresivo que únicamente informativo, y con el tiempo ha estado sujeto a sucesivos procesos de revisión y actualización estética, que le han aportado un vigor siempre renovado. Y un ejemplo notable en este sentido lo tenemos en el documental *The Atomic Cafe* (1982), de Kevin Rafferty, Pierce Rafferty y Jayne Loader, que abrió nuevas perspectivas dentro del género de compilación histórica, a partir de la deconstrucción del ‘cine efímero’, o ‘desmontaje documental’, enfocado hacia la utilización dialéctica de las imágenes de archivo, con el objetivo de denunciar y poner en evidencia un determinado discurso oficial ya caduco. Y siguiendo esa línea de exploración creativa aparece luego el llamado documental de ‘metraje encontrado’ (*found footage*), un subgénero del cine experimental, y del histórico, en el que clasifican varias películas elaboradas a partir de material audiovisual, muchas veces utilizado en otras obras, que ahora son manipulados y en muchos casos reeditados con el objetivo de deconstruir mensajes emitidos por grandes productoras cinematográficas o por los medios más poderosos de comunicación masiva. Un ejemplo destacado y memorable de este tipo concreto de documentales lo tenemos en *Human Remains* (*Restos humanos*, 1998), de Jay Rosenblatt, realizado a partir de una cuidadosa selección de materiales de archivo que refieren detalles mundanos de la vida cotidiana de cinco dictadores (Hitler, Mussolini, Stalin, Franco y Mao) tristemente famosos por las atrocidades que cometieron en vida. Otro ejemplo notable, y mucho más actual, de ‘metraje encontrado’ (*found footage*), pero esta vez a partir de simples *home movies*, es *El perro negro. Historias de la Guerra Civil Española* (*The black dog. Stories from the Spanish Civil War*, 2004) del húngaro Péter Forgács. Poético collage de películas caseras, registradas casi al descuido por camarógrafos aficionados, que se convierten en una original historia que nos conduce a través de la España de los años 30 y 40, y nos ayuda a conocer el pasado oculto, y los matices históricos que subyacen en el desarrollo de la Guerra Civil. Y otros dos cineastas importantes del cine documental y experimental de

los últimos años, que han cultivado exitosamente este subgénero del ‘metraje encontrado’ son los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi con sus películas *Prisioneros de guerra, 1914-1918 (Prigionieri della Guerra, 1996)*, un documental de montaje que compila de forma creativa una profusa colección de material de archivo inédito, fundamentalmente ruso y austrohúngaro, sobre los campos de prisioneros durante la Primera Guerra Mundial, e *Inventario Balcánico (Inventario Balcanico, 2000)*, conformado a partir de elementales *home movies* registradas por cámaras rudimentarias, primitivas, manipuladas por improvisados camarógrafos; un rudimentario material de archivo casero, que hace posible la construcción de grandes historias.

Otro tipo de documental de enorme trascendencia es el conocido como cine-ensayo, fundado por Chris Marker con su emblemático documental *Carta de Siberia (Lettre de Sibérie, 1957)*. Una meditación en forma de reportaje sobre la realidad siberiana, que abrirá a este cineasta las puertas del mundo, para convertirlo en un creador itinerante, en un testigo que, cámara en mano, busca la igualdad de las miradas, y la reflexión constante sobre las realidades más disímiles, los acontecimientos históricos más radicales, y emotivas biografías, también reflexivas, como las de Aleksandr Medvedkine, Ives Montand, o Simone Signoret, entre otros amigos. Y siguiendo la perspectiva ensayística hay otros documentales ejemplares que vale la pena mencionar. *Sans soleil (1982)*, también de Chris Marker. Una reflexión acerca de los distintos matices de la memoria humana; un juego de asociaciones cinematográficas apoyado en la acumulación de recuerdos, vivencias, viajes e imágenes fílmicas. *El fuego inextinguible (Nicht Lösbares Feuer, 1969)* de Harun Farocki. Una mirada satírica acerca de la producción de napalm en una fábrica química durante la guerra de Vietnam; uno de los más fuertes alegatos que se hayan filmado en contra del genocidio vietnamita, y *Tongues Untied: Black Men Loving Black Men (1990)*, de Marlon Riggs, convertido ya en un clásico de la no-ficción contemporánea, por su estructura compleja, el

uso de actores y de material de archivo, la inclusión de poemas recitados por el poeta Essex Hemphill, y fragmentos autobiográficos del director.

Y así, partiendo de estas enumeraciones prototípicas pueden quedar establecidos muchos de los rasgos que sirven para agrupar y analizar de forma más puntual y eficaz la expresión del documental en sus diversos matices, que se verá enriquecida y complementada con la clasificación modal.

## **2.6. EL DOCUMENTAL Y SUS MODOS.**

Las modalidades de representación, tenidas como fundamento clasificatorio, son concepciones muy precisas, que resultan imprescindibles para organizar el estudio de los documentales en relación con ciertos rasgos definitorios, y con algunas convenciones clarificadoras. Porque la evolución técnica y estilística del documental puede quedar perfectamente definida según los diversos modos de contar las historias desde distintas perspectivas: la del narrador omnisciente, la del observador en primera o en tercera persona, la del poeta, o las de los diversos personajes que viven sus vidas delante cámara. Y así lo expresaba Jean Breschand:

El horizonte documental consiste en hacer coincidir el mundo que el cineasta habita con el territorio cinematográfico. La cuestión es aquí configurar un itinerario en toda regla: al cineasta le corresponde recorrer el mundo para renovar sus lazos con él. Las modalidades de ese desplazamiento, así como la prueba que para uno mismo supone dicho acto, dan forma al filme y redefinen la forma misma del sujeto, menos como conciencia percibiente que como sede de una experiencia abierta a todas las mutaciones. (62)

Una revisión histórica del desarrollo de estas modalidades deja claro que la expositiva empezó con John Grierson, la reflexiva con Dziga Vertov, la de observación con Robert Flaherty, y la interactiva con Jean Rouch. Y a partir de esta clasificación iniciática podemos observar que los documentales tienden a agruparse en diferentes tipos o modos. No todas las muestras del género enfrentan el mundo histórico de la misma manera, ni adoptan las mismas técnicas de expresión cinematográfica, porque se yerguen como inventarios de una amplia variedad de formas y estilos, aunque, en cualquier variante modal, los documentales comparten la prescripción genérica de representar creativamente la realidad pero no inventar imaginativamente mundos alternativos, aunque pensemos en documentales de modalidades tan diferentes, como *Nanook of the North*, *Berlín sinfonía de una gran ciudad*, *Drifters* o *Las Hurdes*. Podemos verificar al analizar estos documentales que se trata de hitos históricos que adoptan y modifican convenciones asociadas con el género, pero exponiendo maneras alternativas de ver la realidad, aunque presentando muchos aspectos comunes. Porque las variantes modales son expansivas, no siempre excluyentes, e incluso pueden, y de hecho lo hacen, entremezclarse de manera dialéctica.

El desarrollo de los modos documentales tiene mucho que ver con la historia de este género. El documental expositivo se inició en los años veinte con las grabaciones de locuciones de voz en estudio, fomentando un estilo muy característico, que sigue siendo el más influyente en la actualidad. El desarrollo tecnológico, y las posibilidades que brindan la amplitud de alternativas, han jugado un papel decisivo en el surgimiento de algunos modos de representatividad documental. El observacional y el participativo alcanzaron su clímax en los años sesenta cuando las cámaras ligeras de 16 mm, la película virgen con más resolución, y las grabadoras portátiles, permitieron la filmación con sonido sincrónico de alta calidad audiovisual. Cada modo pone énfasis en distintas técnicas y recursos de la narración cinematográfica. El modo expositivo, el más tradicional de todos, hace énfasis, como ya

hemos indicado, en la locución omnisciente, en *off*, como en *Tierra de España* (1937) de Joris Ivens, o los biográficos *Louis Lumière* (1968) de Eric Rohmer, y *Carmen Miranda: Bananas is My Business* (1995) de Helena Solberg. En ocasiones es la voz del propio cineasta la que expresa abiertamente su opinión y su cercanía con el biografiado, si de este subgénero se trata. El modo poético es el que hace énfasis, sobre todo, en las asociaciones visuales, la relación estructural de la secuencia de planos, las variaciones rítmicas. Se trata de un modo de expresión subjetiva, de carácter muchas veces experimental y de vanguardia, con títulos como *Rien que les heurs* (1926) de Alberto Cavalcanti y *Anima Mundi* (1992) de Godfrey Reggio. El modo observacional, por otra parte, significa un compromiso del cineasta con las personas que aceptan la inmersión de una cámara en sus vidas cotidianas, en sus biografías, como en *Primary* (1960) de Robert Drew y *En el cuarto de Vanda (No quarto de Vanda,* 2000) de Pedro Costa. El modo participativo, por su parte, se centra sobre todo en la interacción que se establece entre el cineasta y la persona filmada. Las técnicas usadas pueden ser la entrevista o la conversación espontánea y cercana. Ejemplos memorables de este modo los tenemos en *Crónica de un verano (Chronique d'un été,* 1960) de Jean Rouch, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, y *Un día en la vida de Andrei Arsenevich (Une journée d'Andrei Arsenevich,* 1999) de Chris Marker. El modo reflexivo es aquel que, desde una perspectiva crítica, atrae la atención del espectador hacia las convenciones que rigen el documental para construir una historia. El modo expresivo, por otra parte, se interesa más en el aspecto subjetivo de la realidad en la que el cineasta se involucra, con un fuerte registro personal y emocional. Estas son las características fundamentales de cada modelo, aunque no podemos ignorar que muchas veces se entremezclan de manera creativa y elocuente.

Una detenida revisión de cada una de las modalidades del documental, según la visión que de ellos expone Bill Nichols, el creador fundamental de esta clasificación y su mayor propulsor, permite el logro de una visión más completa e integral del desarrollo histórico y de

estilo de este género cinematográfico. Y así, comenzando por el modo expositivo, el primero de todos, el que inauguró la aprehensión documental de la realidad, podemos señalar algunas características muy interesantes, como las que le atribuye Bill Nichols cuando asegura que, “las imágenes cumplen un papel de apoyo. Ilustran, iluminan, evocan o actúan en contrapunto con lo que se dice. El comentario es típicamente presentado como algo diferente a las imágenes del mundo histórico ... y lucha por crear una sensación de credibilidad a partir de cualidades como el distanciamiento, la neutralidad, el desinterés o la omnisciencia” (*Introducción al documental* 194-195).

Por lo general, los documentales expositivos se dirigen directamente al espectador y asumen el comentario en *off*, donde el hablante es escuchado, pero nunca visto. Un tipo de voz de autoridad, omnisciente, que hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio establecido, casi siempre grabadas por un locutor profesional, aunque a veces, según los intereses del director, se usan voces menos pulidas, pero más a tono con los contenidos del texto escrito, y con los objetivos del documental. Por ejemplo, en *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937) Joris Ivens optó por la voz de Ernest Hemingway para leer el texto que él mismo había escrito para acompañar a las imágenes de la guerra. Esta voz en *off* después evolucionó hacia una expresión más íntima, en la obra de cineastas como Patricio Guzmán, que en *Chile, la memoria obstinada* (1997), habla con su propia voz desde una perspectiva muy personal. El documental de este modo de expresión, iniciado por Flaherty y proseguido luego por Grierson, surgió del desinterés por las reiteradas y rutinarias propuestas de divertimento del cine ficcional, y se construye desde entonces, a partir de un montaje que suele servir, sobre todo, para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal de la ficción.

El modo poético, como ya quedó expresado, es aquel que comparte terreno creativo con la vanguardia. Se trata de documentales que se inspiran en el mundo histórico, pero que



transforman esa materia prima reafirmando de manera elocuente su potencial poético. Por ejemplo, Joris Ivens en *Lluvia (Regen, 1929)*, transmite en su flujo de imágenes la sensación subjetiva de un chubasco en Ámsterdam, sin ninguna información objetiva al respecto. Lo mismo que Bert Haanstra en *Vidrio (Glass, 1958)*, donde expone, con un elevado nivel de poesía su elogio a la habilidad de los sopladores de vidrio, y a la belleza de esa tradición laboral, sin ningún comentario informativo. Esta modalidad, desde sus primeras muestras, significó una forma distinta y novedosa de representar la realidad, con asociaciones libres, evitando las convenciones narrativas tradicionales de la edición de continuidad, y la concreción espacio-temporal que resulta de este tipo de montaje, recurriendo a un estilo de edición intelectual, que explora asociaciones y yuxtaposiciones de tiempo y espacio para expresar ideas y emociones, muy cercanas a las propuestas de Eisenstein, que van más allá de la presencia de los actores sociales y el contexto en el que se les muestra. El espectador nunca llega a conocer algo sobre las personas que deambulan por Berlín, París o Nueva York, pero, según la visión de Ruttmann, Cavalcanti o Thompson, logra impregnarse del lirismo que recorre las calles de esas ciudades. Lo mismo que ocurre en *El misterio de Koumiko (Le Mystère Kouniko, 1974)*, donde Chris Marker hace un homenaje a *Berlín sinfonía de una gran ciudad*, mostrando a Tokio durante la olimpiada de 1962, visto a través de los ojos de una joven japonesa, donde la edición pone énfasis en la interrelación secuencial de las imágenes, el diseño, y el contrapunto poético entre lo visual y lo acústico.

El surgimiento de la modalidad observacional fue posible gracias al desarrollo tecnológico, a la aparición en los años sesenta de varios tipos de cámaras de 16 mm, y grabadoras portátiles que podían acoplarse para lograr efectivas filmaciones con sonido sincrónico, y que permitían el libre movimiento por las calles, y el rodaje con poca luz, posibilitado por la mayor sensibilidad de la película virgen. Esta evolución tecnológica se ve apoyada por una postura ideo-estética que propicia la decidida postura de no intervención del

documentalista. Formalmente, además, se prescinde de la música, de las entrevistas, de las reconstrucciones y del comentario en *off*. Se trata de filmar la realidad sin controlarla, sin comentarla, lejos de la creatividad propuesta por Grierson. Retratando de manera objetiva y espontánea la vida de los actores sociales. El realizador y los técnicos que están detrás de la cámara y del micrófono nunca atraen la atención de las personas que están siendo filmadas o grabadas, y tampoco se comprometen con estos actores sociales en ningún sentido. El cineasta, convertido en una especie de *voyeur*, de *Fly on the Wall*, opta por la invisibilidad y la no participación, circunstancia que siempre ha generado múltiples y encendidos debates sobre la responsabilidad, o no, que tiene el realizador de intervenir en los acontecimientos que filma.

El modo observacional encuentra su expresión más pura en lo que Erik Barnouw clasifica como *direct cinema*, un estilo muy particular de realización en el que toman parte renombrados directores como David y Albert Maysles, D.A. Pennebaker, Ricard Leacock y Frededrick Wiseman. Se trata de un tipo de película que cede el control, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que ocurren delante de la cámara y que ofrece al espectador la oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida por otras personas. El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones, que suele dejar para el documental biográfico un excelente material de archivo, un acercamiento abierto y objetivo a escenas vivenciales de los protagonistas de las obras de ese subgénero.

El modo participativo también fue un producto del desarrollo tecnológico que propiciaba la filmación con registro de sonido sincrónico. Así, durante el rodaje, el realizador podía interactuar abierta y espontáneamente con el actor social en entrevistas y conversaciones, ofreciendo además la posibilidad de participar activamente, ya sea dentro, como en *Roger & Me* (1989) de Michael Moore, o fuera de cuadro como en *The Thin Blue*

*Line* (1988) de Errol Morris. En estos casos el documentalista, además de ser el creador de la película, se convierte también en personaje, en actor social, porque, según afirma Nichols, “El documentalista sale de detrás del manto del comentario en *off*, se aleja de la meditación poética, desciende de la percha tipo ‘mosca en la pared’ y se hace un actor social (casi) como cualquier otro ... porque el cineasta sigue teniendo la cámara, y con ella, un cierto grado de poder potencial y de control sobre los sucesos” (*Introducción al documental* 209).

El documental participativo puede subrayar el encuentro real, vivido entre documentalista y sujeto, con el espíritu de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, *Crónica de un verano* de Jean Rouch y Edgar Morin, o *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Se trata de un estilo de hacer cine a partir de la aprehensión creativa y dialéctica de la realidad, que Rouch y Morin llamaron *cinema verité* y que viene a ser un homenaje en francés a lo que Vertov denominó *kino-pravda*. Cine y verdad, sujeto social y cineasta interactuando de manera creativa en la búsqueda de una franqueza mucho más veraz que la verdad más absoluta. La realidad expresada en la interacción de personas delante una cámara, como en *Las madres de la Plaza de Mayo* (1985) de Susana Muñoz y Lourdes Portillo, documental en el que las cineastas interactúan en diálogo locuaz con las madres y abuelas argentinas que arriesgaban sus vidas para reivindicar la muerte de sus seres queridos.

El modo reflexivo, por su parte, propone un reajuste de los parámetros del documental, una especie de negociación entre el documentalista y el espectador. El cineasta no se dedica solamente a hablar del mundo histórico, a exponerlo ante la cámara; trata además de poner en tela de juicio los medios usuales de representación de ese universo auténtico aludido. Buñuel acude a este recurso autocuestionante en *Tierra sin pan*, donde satiriza y critica las evidencias que supuestamente muestra el documental. Un cuestionamiento de la veracidad de lo que expone la forma documental, un modo de autoconciencia, una llamada de atención, a veces desde un punto de vista crítico, sobre las

convenciones del documental. Una modalidad que hace hincapié, sobre todo, en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Muchas veces se trata de documentales auto-reflexivos, o meta-documentales, y ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el meta-comentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, que sobre su proceso de representación. En ocasiones se acude incluso a las ficciones disfrazadas, y al extrañamiento brechtiano, y el falso documental viene a ser una de las expresiones más notables y elocuentes de esta modalidad de representación. Uno de los referentes más notables de este modo es el extraordinario documental *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) donde Vertov muestra a la vez, de forma magistral, el desarrollo progresivo de una jornada en una gran ciudad, y el proceso de elaboración de la película que estamos viendo.

El modo expresivo agrupa un tipo de documental muy especial, empeñado en crear preguntas acerca del conocimiento real de las cosas, que pone su mayor empeño en el compromiso del realizador con los sujetos que intervienen en la película. Se trata de documentales personales, cargados emocionalmente, que se dirigen al público de manera directa, y que subrayan, según Nichols “la complejidad de nuestro conocimiento del mundo, al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas” (*Introducción al documental* 229). Una modalidad que intenta sobre todo conmover, y no tanto persuadir. Una variante documental muy cercana a la expresión poética, experimental, de vanguardia, pero centrada en el mundo histórico, para hacer un registro profundo de todos sus matices, haciendo uso muchas veces de la libre combinación de lo real y lo imaginado. Una desviación del énfasis del documental tradicional hacia la representación realista del mundo histórico, que ahora conduce a las libertades poéticas, a estructuras narrativas no convencionales y a formas de representación más subjetivas, más abiertas. Un involucramiento emocional, visceral, que tiene su más notable ejemplo en el mítico *Noche y niebla* (*Nuit et Briullard*, 1955) de Alain Resnais, un

documental que trata más sobre la memoria afectiva que sobre historia. Mucho del material de archivo mostrado en esta película fue filmado por oficiales alemanes y luego compilado por Resnais para provocar una emocionante expresión del horror.

En la modalidad interactiva las posibilidades del cineasta para actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de que lo podría indicar el modo de observación. Un tipo de documental suscrito (como los del modo participativo) al llamado *cinéma vérité*, según la denominación de Jean Rouch, que surge en la misma década que el documental observacional (*direct cinema*), pero que, a diferencia de éste construye historia orales dándole mucha mayor importancia al testimonio de los entrevistados, y donde el documentalista participa activamente en la historia contada. Una modalidad muy cercana a la performativa, donde el director (Alan Berliner, o Michael Moore) se convierte en un personaje más y su presencia va mucho más allá de la condición de simple receptor de entrevistas. Lo que vendría a derivar en una especie de *personality films* muy a tono con la autobiografía. Y estas son, en fin, las características que dejan definido el documental en todos sus matices. Y que también definen, como veremos en siguientes capítulos, al subgénero biográfico, que es en definitiva el centro de esta disertación.

## CONCLUSIÓN.

El propósito inicial de este capítulo es dejar sentadas las bases enunciativas del documental, porque este género de películas se caracteriza por su expresión abierta y ecléctica, que abarca una gran cantidad de posiciones ideo-estéticas, y que asume muchos productos audiovisuales de difícil clasificación, y así queda establecido desde el comienzo, que el compromiso con la verdad es una de las premisas fundamentales del cine documental,

un género en el que también, como en toda creación artística, se hace evidente el ejercicio de la subjetividad; una caracteriza esencial que condiciona que este tipo de ‘creative treatment of reality’, según la concepción de John Grierson, comparta muchas características con el cine de ficción, aunque también presenta, y siempre ha presentado, importantes diferencias respecto a esa otra expresión cinematográfica, y en el análisis de estas diferencias se centra buena parte del capítulo.

Más adelante es abordado el tema de la historia y la evolución del documental, desde los primeros pre-documentales, tan antiguos como el cine mismo, que corresponden a los cortos observacionales rodados por los hermanos Lumière, hasta el surgimiento del género en los años 20, y desde ahí se hace una revisión por décadas de su transformación paulatina, condicionada en muchos aspectos por el desarrollo tecnológico del cine.

Después el capítulo se centra en el análisis de la voz del documental, que viene a ser la manera específica en que cada película, cada director, expresa su modo personal de ver el mundo, cuya evolución histórica ha enriquecido la capacidad comunicativa y la elocuencia expresiva del género, como también ha hecho posible que trascienda el simple documento, para convertirse en representaciones de esa realidad construidas de forma creativa, dejando claro que la película documental que vemos no es una reproducción objetiva del mundo, sino una manera muy personal y específica de representarlo.

Otro aspecto interesante desarrollado se orienta hacia las clasificaciones del documental, que posibilitan un estudio más riguroso del género. Primero, se hace un análisis de los distintos tipos de documental: el antropológico, el histórico, el social, el de compromiso político, el de animación, el cine-ensayo y el film de montaje (*compilation film*) donde se utiliza básicamente el archivo histórico y el ‘metraje encontrado’ (*found footage*). Y el otro tipo de clasificación estudiada tiene que ver con las modalidades de representación,

según las concepciones de Bill Nichols. Los diversos modos de contar las historias desde distintas perspectivas: la del narrador omnisciente, la del observador en primera o en tercera persona, la del poeta, o las de los diversos personajes que viven sus vidas delante cámara.

Estos atributos, que definen en todos sus matices a este género cinematográfico, condicionan el estudio del documental biográfico; ese subgénero, desarrollado en el siguiente capítulo, donde se cumplen a cabalidad todas estas peculiaridades estilísticas, y que dejan demostrado que, pese a ser considerado un subgénero menor, es el tipo de documental que de forma más creativa y esencial construye la aprehensión de la realidad histórica.

## **CAPÍTULO III.**

### **EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO. CARACTERÍSTICAS. EVOLUCIÓN HISTÓRICA.**

#### **3.1. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.**

La biografía, como ya se ha señalado, es un género anfibológico, de cierta anomalía y de complicada clasificación. Resulta por tanto imprescindible, para el desarrollo de este capítulo, como ya hicimos en el anterior, al intentar definir el documental generalista, responder en principio a dos preguntas: ¿qué es el documental biográfico?, y otra también imprescindible: ¿de qué hablamos cuando hablamos de subgénero biográfico? Dos preguntas cuyas respuestas pueden orientar el estudio sobre este tipo de películas, porque tanto la biografía, como el documental generalista, como el biodocumental, son categorías eclécticas, abiertas y ambiguas. El documental biográfico, a pesar de estar centrado en las vidas de personas muy concretas, no se limita a un contenido específico, predeterminado, y no adopta para su realización un estrecho registro técnico y estético-formal, como ya sabemos que ocurre con cualquier otro tipo de documental. Pero sí queda claro, por encima de cualquier rasgo definitorio (o indefinido), que el compromiso irrenunciable con la verdad, siempre en consonancia con una adecuada expresión artística, es una de las premisas de este subgénero, donde el testimonio de los protagonistas, y de otras personas relacionadas con ellos, desempeña una parte importante del discurso.

Estas características del biodocumental, y su propensión a convertir las vidas vividas en arte, atrajeron desde el comienzo a una creciente cantidad de cineastas. Estas películas, desde sus primeras expresiones, tendieron a centrar la mirada en la existencia de



profesionales cuyas obras llegaron a ser elementos centrales de la historia de vida que contaban, sobre todo pintores, esa otra actividad creativa que desde la perspectiva de los retratos y autorretratos forma parte integral del género biográfico. Y así, por ejemplo, la cantidad de narraciones, semblanzas e interpretaciones de la vida de Vincent Van Gogh resulta deslumbrante, y muchas de ellas se tienen como ejemplo supremo de lo biográfico, sobre todo, si tenemos en cuenta el extraordinario documental *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais, que sentó las bases de una manera muy especial de entender y desarrollar la biografía, como lo dejó claramente expresado André Bazin.

Es cierto que *Van Gogh* (Alain Resnais) y *Goya* (Pierre Kast) no son, o al menos no son solamente, una nueva representación de la obra de estos pintores. El cine no desempeña en absoluto el papel subordinado y didáctico de las fotografías en un álbum o de las proyecciones fijas en una conferencia. Estos filmes son obras de arte en sí mismos.... Su paradoja consiste en utilizar una obra ya totalmente constituida y que se basta a sí misma. Pero es precisamente porque realiza una obra en segundo grado, a partir de una materia ya estéticamente elaborada, por lo que arroja sobre ella una nueva luz.... Desnaturalizando la obra, rompiendo sus límites, penetrando en su misma esencia, el film obliga a la pintura a revelar algunas de sus virtudes secretas.

(215-216)

Como queda claramente definido, una buena biografía debe tener calidad literaria o artística, ser arte, y en gran medida su triunfo o su fracaso están estrechamente relacionados con el logro de un retrato medular de la persona biografiada, que deje expresada una imagen bien definida, convincente y verosímil del personaje en cuestión. Porque, una biografía como la de Resnais, o cualquier otra recreación de vuelo artístico de una vida vivida, es siempre retrato en cuerpo y alma del biografiado, que exige la veracidad de los hechos mostrados, que luego, en el proceso de creación serán reconfigurados subjetivamente por el biógrafo, un cineasta en

este caso. Lo importante sobre todo es ofrecer trozos o trazos de vida que tengan un valor expresivo esencial, y que funcionen para crear un retrato del personaje, que lo muestre en todos sus matices, y que ayude a comprender mejor su obra, ya sea un escritor, un artista, un político o un científico. Porque, como aseguraba Paul Rotha: “The individual incidents and emotions are more important than anything else” (122).

No podemos olvidar tampoco que una de las grandes aportaciones de la concepción biográfica, y por tanto del biodocumental, ha sido el equilibrio y conjunción entre lo individual y lo colectivo, de tal manera que ambos aspectos se encuentren perfectamente engarzados en un todo indisoluble que permita conocer a la persona biografiada, y a la vez aprehender con mayor profundidad y alcance el momento histórico y el contexto en el cual desarrolló, o desarrolla su actividad, pública o no.

El valor de un buen documental biográfico (o de cualquier tipo de biografía) depende en gran medida de su eficacia narrativa y de su vuelo poético-artístico, pero también, y nunca está de más insistir en ello, del grado de veracidad de su discurso, que viene determinado, en gran medida, por la calidad de la información acumulada a partir de una adecuada consulta y selección de las fuentes utilizadas. Es muy importante el rigor en el uso de la documentación escrita, oral, fotográfica, cinematográfica y/o videográfica para hurgar en las verdades que componen la biografía de un individuo y estar lo más cerca posible de la vida verdadera de esa persona. El género biográfico se sustenta así en una paradoja que mezcla, en proporciones igualitarias investigación profusa y expresión artística.

El significado de una vida nunca discurre en una sola dirección; es por ello que toda biografía es siempre polisémica, y puede admitir numerosas versiones, y la utilización de múltiples voces narrativas que diversifiquen los puntos de vista y enriquezcan el resultado final, individualizado, pero también plural, y por tanto más rico en forma y contenido. Puede

asegurarse entonces que, en cualquiera de sus expresiones, (literatura, pintura o cine), una buena biografía es aquella que narra la historia de una persona de manera convincente, y que tiene que ver en buena medida con la calidad del estilo desarrollado, con la riqueza, variedad y eficacia de los documentos de apoyo utilizados, y con la adopción, por parte del biógrafo, de un adecuado punto de vista sobre el objetivo final que persigue a partir de la vida que pretende relatar, y el significado último de la trayectoria humana que describe.

Como ya se ha referido, entre la amplia variedad de estrategias para el desarrollo del género biográfico en la literatura, la pintura, y el cine ficcional o documental, los llamados ‘relatos biográficos’ e ‘historias de vida’ son actualmente las más comunes, las más utilizadas. El relato biográfico (*récit de vie* o *life story*) en el documental es el registro literal de las sesiones de entrevistas que el cineasta le hace al sujeto en estudio. La historia de vida (*histoire de vie* o *life history*), por su parte, es el resultado final, ya editado, que llega al espectador. La entrevista en una historia de vida se destaca por subrayar ciertos momentos clave en la existencia del entrevistado que han dejado huella en su vida. El éxito de una historia de vida se basa, en gran medida, en la estrecha relación del entrevistador y el entrevistado, del biógrafo y el biografado, que se apoya en un juego sutil entre la cercanía y la distancia, y define en buena medida la voz y el punto de vista del documental.

Para construir la voz, tanto del documental generalista como del biográfico, el realizador debe tomar varias decisiones trascendentes en respuesta a varias preguntas fundamentales. ¿En qué modo de representación documental basarse para organizar la película: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo o expresivo? ¿Qué estrategia seguir para lograr una documentación adecuada? ¿Cómo estructurar los contenidos correspondientes a la documentación para conformar el guión, siempre abierto y creativo? ¿Cómo reordenar los sucesos según los objetivos, el tono y los puntos de giro de la historia

para la reconfiguración siempre necesaria de la estructura y el guión? ¿Resulta pertinente la utilización del material de archivo acumulado, o son preferibles las imágenes filmadas o grabadas *ad hoc*? ¿Se debe registrar sonido sincrónico mientras se filma o graba? ¿Debemos agregar sonido adicional en la edición: comentario en *off*, doblaje, o efectos sonoros? ¿Cómo encuadrar o componer cada toma? ¿Cómo editar, según el criterio de que la edición documental es al guión de hierro, lo mismo que el jazz a la música de partituras estrictas? Se trata de preguntas imprescindibles, que exigen adecuadas respuestas, teniendo en cuenta que, en el documental, generalista o biográfico, cada voz es única. Su carácter singular surge de la utilización concreta de tipos y modos, técnicas y estilos, puntos de vista personales, y de la relación concreta entre el cineasta y el sujeto, entre biógrafo y el biografiado.

La forma más explícita de voz en el documental es, como asegura Nichols, “la expresada por la palabra hablada, previamente escrita en la mayoría de las ocasiones.... Son las expresiones orales, a las que normalmente se les llama comentario en *off* o ‘voz de autoridad’ ... que ponen de manifiesto el punto de vista de la película” (*Introducción al documental* 96). Palabras dichas por locutores, o por el mismo realizador, o por otras personas, casi siempre seleccionadas por su estrecha relación con los contenidos expresados, o por su manera especial de dicción, en consonancia con las necesidades y los objetivos de la película. Los comentarios en *off*, lejos de la fría objetividad del discurso didáctico y científico, muchas veces resultan apasionados, a partir de la estrecha relación del realizador con los contenidos que desarrolla su película.

Desde finales de los años veinte, y con una expresividad directamente relacionada con los progresos tecnológicos audiovisuales, los documentales, como ya comentamos en el capítulo anterior, han ido enriqueciendo progresivamente su capacidad comunicativa con el uso del sonido en todas sus expresiones: comentario en *off*, voces sincrónicas, efectos acústicos, música, y silencios expresivos. Los documentales (sobre todo los biográficos)

siempre han dependido mucho de la palabra hablada, ya sea la que escuchamos de un comentarista que nos enuncia el tema y los contenidos de la película, o lo que los actores sociales nos digan directamente a través de entrevistas o diálogos. Pero, la locución omnisciente, la voz de autoridad, sigue siendo un recurso de gran validez en la realización documental, y el sonido en general, junto a la imagen, una de las expresiones más significativas, como lo deja claramente expresado Erik Barnouw.

Los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que *encuentran* en las imágenes y en los sonidos que siempre les parecen más significativos que lo que puedan inventar. Esos documentalistas pueden servir como agentes catalizadores; no son inventores. A diferencia del artista de ficción no están empeñados en inventar. Se expresan seleccionando y ordenando sus hallazgos y esas decisiones constituyen en efecto sus principales comentarios. Y lo cierto es que no pueden escapar a su propia subjetividad individual, ya adopten la posición del observador, ya adopten la del cronista o la del pintor. Los documentalistas presentan su propia versión del mundo.

(313)

Porque, del biógrafo-documentalista puede decirse también que, en buena medida, está obligado a la investigación exhaustiva, al abarcamiento total de una vida, aunque sepa de antemano que esa intención totalizadora resulta utópica, e imposible, porque siempre quedan insalvables omisiones, carencias, y hasta inexactitudes en toda documentación vivencial. Estas circunstancias propician muchas veces el ejercicio de la inventiva, que puede conducir incluso a una suerte ‘ficcionalización’, como le ocurrió a Flaherty, en algunas escenas, al conformar su historia de Nanook y su familia.

El documental biográfico puede estar abierto a la reconstrucción parcial de hechos mediante actores sociales, que muchas veces se representan a sí mismos, siempre que esta

réplica no menoscabe su credibilidad, su estatus como género, y su compromiso con la realidad histórica y con la verdad. Para ello, se deben dar dos condiciones indispensables: que la reconstrucción se realice con meticulosa veracidad, y que además se haga uso de este recurso de manera excepcional, justificada por motivos tan razonables como la ausencia de material de archivo. Pero, a pesar de la existencia de estos matices, muchas veces contradictorios, siempre debe mantenerse en buena medida la distancia oportuna entre el documental y los filmes de ficción, porque, como asegura Bordwell, “the fabula, however imaginary, is not a whimsical or arbitrary construct” (49).

El documental biográfico, sin lugar a dudas, comparte muchas características con los *biopics* ficcionales, aunque también presenta, y siempre ha presentado, importantes diferencias respecto a esa expresión cinematográfica. La película documental trata sobre vidas que fueron vividas, u otras que se están viviendo, pero que, en cualquiera caso, en ambas circunstancias, tuvieron o tienen plena autonomía, independientemente de que a partir de ellas se realice o no una película. Se trata de personas que existieron o existen fuera de la película, antes, durante y después de su realización, como deja Nichols claramente definido.

El documental habla a cerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta modela de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que una alegoría ficcional. (*Introducción al documental* 52)

Por otra parte, los documentales biográficos suelen expresar una interrelación dialéctica entre lo general y lo particular, entre el contexto abierto y la vida privada del sujeto. Centrados únicamente en lo privado, estos documentales mostrarían contenidos muy limitados, pero si

por lo contrario, se orientaran en exclusiva a las generalizaciones, lograrían entonces referir nada más que contenidos abstractos, sin incidencia en las vidas que intenta abordar. Por eso es imprescindible la adecuada combinación de ambos criterios, el contrapunto enriquecedor de lo general y lo particular, del contexto y de la intimidad. Los documentales biográficos bien concebidos prestan mayor atención al individuo biografado que a los problemas sociales que lo rodean, por muy estrecha que sea la relación entre estas dos entidades, y en sus mejores ejemplos expresan el contexto desde la perspectiva del personaje. Una forma muy enriquecedora de interrelación de lo privado y lo colectivo, donde prevalece el discurso poético y subjetivo. Historias basadas fundamentalmente en momentos privados, en experiencias personales en las que los individuos son a menudo representados como únicos, o distintos. El buen documental biográfico dirige su máxima atención a las cualidades, o defectos de un individuo, con una referencia indirecta o implícita de los problemas más generales, y pone todo su empeño en expresar el mundo histórico a partir de su vinculación con el sujeto biografado, lo que le confiere un carácter más enriquecedor a este vínculo; mucho más creativo que en el documental generalista tradicional. Porque, como aseguraban Bordwell y Thompson: “Nuestras mentes explorarán una obra artística en busca de significación en diferentes niveles, buscando significados referenciales, significados explícitos, significados implícitos y significados sintomáticos” (52). De esta manera asumimos muchas historias de vida desde su vocación reivindicativa, que en muchas ocasiones son el objetivo primordial del ejercicio biográfico, como el de Thom Andersen, cuando en 1974 realizó el documental *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, la biografía que permitió dar a la figura del insigne fotógrafo relegado al olvido, el lugar que le correspondía en la historia como padre intelectual de la cinematografía.

Por regla general el bio-realizador hace la elección para su trabajo entre personas por las que siente empatía, admiración, respeto, y en muchas ocasiones cariño. Biografías

desarrolladas con mucha frecuencia en tercera persona, desde la llamada afinidad electiva. Se trata casi siempre de una relación estrecha, afectiva, pasional. Pero también, ocasionalmente, hay biografías condicionadas por la antipatía electiva, en las que la elección del biografiado se basa en la desafección, el rechazo, el desdén, la repulsión y hasta el odio, partiendo de una relación también pasional entre biógrafo y biografiado. Al respecto hay muestras notorias que no dejan de ser biografías válidas en todos sus aspectos, como el magnífico (y ya citado) documental *Life of Adolf Hitler* (1961) en el que Paul Rotha, recurriendo a un elocuente material de archivo, en contrapunto con textos muy bien elaborados, desarrolla la vida de este dictador desde la más profunda animadversión. Un ejemplo que demuestra de forma evidente que la biografía es un género en donde lo subjetivo también juega un papel importante, que permite al biógrafo ejercer su derecho incuestionable a la expresión de su punto de vista.

A lo largo de la historia del género se ha hecho evidente que, mientras más fuerte sean la afinidad o la antipatía electiva, mejor será la biografía, porque ello significa una mayor implicación de biógrafo, del cineasta, del creador con la historia desarrollada. Y, en consonancia con estas características, resulta evidente que la cercanía del documental biográfico, tanto en tercera, como en primera persona, como desde la perspectiva del adjetivo posesivo *mi* (*mi padre, mi madre, mi amigo...*), se convierte en una indagación más puntual del entorno vivencial del biografiado, y en una enunciación creativa más eficaz y expresiva de esa realidad. El conocimiento profundo de su contexto es imprescindible para la comprensión más abarcadora de la persona cuya vida estamos estudiando, porque las características de una época se reflejan en el espejo de su existencia. Y de este modo, el género biográfico puede ser muy valioso para la comprensión más acabada de un tiempo histórico, y el biodocumental se constituye en expresión acabada del contexto en todos sus matices, porque, según el criterio de Nichols: “La retórica conmemorativa o crítica selecciona una persona o situación y le da una coloración afectiva, moral. Trata de darnos a la gente, los



lugares y las cosas en tonalidades agradables o desconcertantes, para que podamos pensarlos dignos de emulación y respeto, o demonización y rechazo” (*Introducción al documental* 131).

El documental biográfico, ya lo sabemos, puede estar relacionado a la empatía o la antipatía, según la relación de la persona biografiada y el documentalista. Esta expresión retórica puede elogiar o culpabilizar, y en ocasiones puede llegar a mezclar ambos objetivos. Un ejemplo elocuente de esta perspectiva empatía-antipatía, lo tenemos en el documental de recursos autobiográficos *Human Remains* (1998) de Jay Rosenblatt, en el que Adolf Hitler, Mao Zedong, Francisco Franco, Benito Mussolini y Joseph Stalin, los cinco dictadores más vilipendiados del siglo XX, hablan de sus hábitos privados, sus vidas cotidianas, sin referencia a sus conductas criminales. Una película que nos acerca al mal de una manera desconcertante.

### **3.2. LAS HOME MOVIES. LOS COMIENZOS DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.**

La autenticidad, la explícita veracidad que subyace en las películas de los hermanos Lumière rodadas a finales del siglo XIX, parecen estar a un paso del documental, ya que proporcionan una ventana abierta al mundo histórico, y son el reflejo social de una época. Se trata de documentos, señalados por muchos críticos (Nichols, Barnouw, Sadoul) como el origen embrionario del documental, aunque todavía faltaba bastante tiempo para llegar a constituirse en auténticas expresiones de ese género cinematográfico. Esos pre-documentales son tan antiguos como el cine mismo y corresponden a los cortos observacionales, de ‘inconciencia fundacional’, rodados por Louis Lumière, entre 1895 y 1896: *Le Repas de Bébé*, *Partie de boules* y *Partie de cartes*, entre otros. Una panorámica prenatal, una evidencia muy elocuente sobre la vida cotidiana de una familia francesa de la alta burguesía a finales del siglo XIX.

*Le Repas de Bébé* (1895, primera *home movie* de la historia del cine, muestra a Auguste Lumière y a su mujer, una mañana, en la mesa de la terraza del hogar, dando de comer a su pequeña hija. Una simple acción familiar que marca el prelude de una larga historia que entrecruzar  los caminos del cine biográfico con el cine doméstico familiar de carácter autobiográfico. Estos eventos, en apariencia intrascendentes, son en realidad sumamente significativos, porque están cargados del valor emocional y de la franca espontaneidad de la vida cotidiana. Unos registros históricos que pueden ser usados luego desde las más disímiles perspectivas, según el punto de vista del realizador. Un primer, y magnífico ejemplo de los diversos usos de este tipo de documentos, trascendidos a obra maestra, lo tenemos en *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie Dinastii Romanovykh*, 1927), documental en el que Esfir Shub convierte la *home movie* en un documento social que muestra la estructura y jerarquía de clases en la Rusia zarista, y convierte este material de archivo en evidencias de acusación.

Otros ejemplos que ponen de manifiesto la sostenida evolución de las *home movies* comenzamos a apreciarlo desde la década del 1930 en la obra del magnífico fotogr fo Man Ray, que experimenta con formatos de películas de 16 y 9.5 mm, film ndose a sí mismo en *Autoportrait* (1930), o a sus amigos Pablo Picasso, Dora Maar, Paul  luard y Lee Miller en títulos como *Courses landaises* (1935) y *La Garoupe* (1937). Y a esta década pertenece también la sorprendente *Película familiar* (1938) del español José Val de Omar. Un documental absolutamente privado, con el particular encanto que se desprende de la naturaleza íntima y familiar de sus imágenes con fuertes rasgos de autobiografía.

En las décadas posteriores el cine amateur en su desarrollo siguió dejando hermosos, elocuentes vestigios de este tipo de películas personales que propiciaron una abundante profusión de los materiales de archivo que luego enriquecieron muchas biografías, o se convirtieron en elemento central de muchos documentales históricos, como es el caso de la

admirable serie en vídeo *Hungría privada* (1989), en la que Péter Forgács hizo uso, sin manipulación alguna, del abundante material de *home movies* filmado por sus paisanos y recopilado por él durante una década. Un desfile de pequeñas historias anónimas, no profesionales, que suscitan todo tipo de reflexiones sobre la Historia con mayúscula.

En la década del 90, a partir de la evolución del material de grabación, las *home movies* se hacen cada vez más abundantes y definen un estilo, una marca, una manera muy personal de indagaciones bio y autobiográficas. Uno de los más relevantes ejemplos de este estilo de cine, que más adelante analizaremos con más detalle, lo tenemos en *Intimate Stranger* (1991), donde Alan Berliner vuelve la cámara hacia su familia, para lograr un emblemático retrato biográfico de su abuelo y una profunda indagación identitaria. Y también el documental *Bontoc Eulogy* (1995), en el que Marlon Fuentes se embarca en un viaje personal de indagación familiar donde combina *home movies*, puesta en escena, y comentario personal en *off*. Y *Rabbit in the Moon* (1999), un documental muy personal de la cineasta Emiko Omori, que a partir de entrevistas familiares, comentarios en primera persona y material de archivo cuenta la historia de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial para ciudadanos japoneses en Estados Unidos y Canadá. Y *Corpus: A Home Movie for Selena* (1999), donde Lourdes Portillo realiza un excelente retrato familiar, íntimo, y subjetivo de la cantante chicana.

### **3.3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.**

A lo largo de la historia del cine el documental se divide en periodos históricos, con expresiones técnico-estéticas muy definidas que ayudan a diferenciarlos. Cuando en 1922 Robert Flaherty realizó *Nanook of the North* todavía el documental no se había constituido como un género cinematográfico, por eso este retrato biográfico de un valiente cazador

esquimal y padre ejemplar; esta estampa del valor y el coraje de una familia convertida en expresión de la dignidad de todo un pueblo, es catalogada como una obra inaugural. Por eso a Flaherty empeñado en mostrar lo que implica sobrevivir en condiciones inhóspitas como las que rodean a Nanook y sus gentes, le encaja perfectamente la definición de Paul Rotha, según la cual: “The idyllic documentalist, it is true, is chiefly interested in Man’s conquering of natural objects to bend them to his ends” (106).

Y así Flaherty, en posesión de dos cámaras, un generador eléctrico, un laboratorio de campaña, y un rudimentario proyector, pasó un total de quince meses en compañía de Nanook y los suyos, compartiendo sus condiciones de vida, creando una estrecha complicidad con los cazadores *inuits*, hasta el extremo de que éstos, no saciados con guiarle, le ayudaban a desmontar y limpiar las cámaras, o a revelar los *rushes*, convertidos en activos ejecutores de su propia vida cinematográfica, y no simples objetos de curiosidad.

Por otra parte, también en los años 20, con realizadores guiados por otros objetivos y otras perspectivas, el documental estuvo estrechamente asociado al pensamiento creativo de la vanguardia. Y así, la experimentación poético-cinematográfica surge en gran medida de la mutua fertilización entre cine y vanguardia, creando una dimensión retórica que tuvo una importancia fundamental en el referido surgimiento de la voz y la ideo-estética del género.

Otro de los grandes hitos del cine documental de los años veinte fueron los noticieros de la serie *Kino-Pravda (Cine-Verdad)*, inaugurada en 1922 por Dziga Vertov, que una década después realiza una auténtica obra maestra titulada *Tres cantos a Lenin (Tri Pesni o Lennye, 1934)*; unos emotivos apuntes biográficos sobre el máximo líder de la revolución bolchevique, apoyados en una hermosa profusión de material de archivo.

También en Francia la vanguardia regaló al cine científico sus creaciones más eminentes en la obra de Jean Painlevé, (*La Pieuvre, 1928. Les Crabes, 1930. L’Hippocampe,*

1934), un cineasta paradigmático que en la década siguiente realizó la excelente y emblemática biografía *La vie scientifique de Pasteur* (1947). Una década ésta en la que el documental francés alcanza resultados muy satisfactorios a partir de las maravillosas creaciones biográficas de Alain Resnais: *Van Gogh* (1948) y *Gauguin* (1950), cuya intención, desde las propuestas más renovadoras, era explicar la vida imaginaria del pintor a través de su pintura, y adentrarse, como ya se ha apuntado, en la personalidad del artista a partir de la relación que establece con su obra.

En los años cuarenta Bélgica también poseía una buena escuela documental en la que destacaba sobre todo la obra de uno de sus fundadores, Henri Storck, a quien se deben excelentes documentales biográficos como *Le monde de Paul Delvaux* (1946) y *Rubens* (1948), que realizó con Paul Hasaerts, otro connotado documentalista. Fueron años en los que cobró extraordinario relieve el llamado filme de arte, un nuevo subgénero creado después de la guerra por el italiano Luciano Emmer con títulos tan importantes e influyentes como *Tras los pasos de Verdi* (1947), *Hieronimus Bosch* (1948) y *Piero de la Francesca* (1949).

En esa misma línea del filme de arte, en la década del 50, ciertos documentales mostraron a los artistas y los escritores en su vida y su trabajo, en títulos trascendentes como: *Víctor Hugo* (1951), *François Mauriac* (1953), *Jean-Jacques Rousseau* (1957), *Daumier* (1958) y *Paul Valéry* (1959) todos de Roger Leenhardt, y el fabuloso *Le mystère de Picasso* (1956), donde Henri-Georges Clouzot hizo penetrar al espectador en la imaginación creadora del pintor, mostrando los cuadros que eran pintados (*in progress*) ante la cámara. Otros títulos de la época, también creativos y muy originales son: *Lumière* (1953) de Paul Paviot, y *Balzac* (1951) y *Zola* (1954) ambos de Jean Vidal.

En la etapa posguerra Holanda poseía una excelente escuela documental, heredera de la tradición fundada por Joris Ivens, que fue derivando hacia una expresión poética, y los

cortometrajes de tinte personal constituyeron el punto de partida de muchos autores como Bert Haanstra, creador de un tipo de documental en el que, otra vez, como en la vanguardia de los años 20, el contrapunteo de la imagen y la música cobraban una gran importancia expresiva supliendo la objetividad de la narración en *off*. A este realizador se debe por estas fechas un memorable documental biográfico, *Rembrandt* (1957), donde muestra, de forma brillante, la vida del pintor a través de su obra.

Otra figura emblemática de los años cincuenta es Georges Franju, quien después de su excelente *La sangre de las bestias* (*Le Sang des bêtes*, 1952) lleva aún más lejos sus exploraciones estéticas en dos maravillosas y profundas reflexiones biográficas: *El gran Méliès* (*Le Grand Mèliès*, 1952) y *Monsieur et Madame Curie*, (1952). Esta apuntada renovación expresiva tiene lugar, sobre todo, en el primero de estos dos documentales, donde hay citas de filmes, abundante material de archivo, y una incontestable autenticidad histórica, garantizada por objetos personales y documentos iconográficos de gran valor nostálgico. El propio hijo de Méliès desempeñó por momentos el papel de su padre, y la viuda del gran mago aparece en uno de los últimos planos de la película ejerciendo su propio personaje. Un documental de una poética evocación iconográfica que lo acerca al mítico *Van Gogh*, (1948) de Alain Resnais, y a *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) de Dziga Vertov.

En estas décadas de mitad del siglo XX, como ya hemos referido, tuvo lugar un notable punto de giro en cuanto a la evolución histórica del documental en todas sus expresiones. Se trata de la creación y utilización de cámaras y equipos de sonido, portátiles, más ligeros y manipulables, con la posibilidad añadida de la sincronización. Y también la aparición en el mercado de películas de mayor sensibilidad, y objetivos con diafragma de mayor luminosidad, que permitían rodar con luz natural y con un mayor rango de distancias focales, y sobre todo, la aparición del lente *zoom*, que a partir de su ductilidad garantizaba

una mayor espontaneidad en la filmación. Estas innovaciones tecnológicas, que se extendieron en el campo cinematográfico a partir de los años sesenta, significaron una revolución esencial para el documental, que permitieron una mayor y diversificada producción, y la aparición de nuevos estilos expresivos, apoyados en procedimientos cada vez más novedosos.

El *direct cinema*, como ya sabemos, fue una de estas renovaciones estilísticas. De Albert y David Maysley son los excelentes *Showman* (1963), unos apuntes biográficos sobre el productor cinematográfico Joseph E. Kevine, y *Salesman* (1969), sobre la actividad de cuatro vendedores de biblias, que en el fondo se traduce en apuntes autobiográficos de ambos realizadores. Y por otra parte Donn A. Pennebaker junto a Richard Leacock dirigió *Don't Look Back* (1966), que describe magistralmente un perfil biográfico y artístico de Bob Dylan.

El *cinéma vérité*, por su parte, tuvo por estos tiempos mucha influencia en la evolución de las técnicas del cine documental, asignándole un lugar destacado a la entrevista como recurso de expresión. Hábilmente usada, la entrevista en este estilo cinematográfico resultó un valioso instrumento de trabajo para realizar documentales biográficos, como *Bethune* (1964) de Donald Brittain y John Kemeny, que cuenta la vida y obra del médico canadiense Norman Bethune, que prestó un impagable servicio en el bando republicano durante la Guerra Civil Española; un documental que mostró de manera fehaciente las posibilidades creativas de este subgénero. Por otra parte, en Canadá, fue realizado un primer documental muy interesante, que enseguida acaparó la atención de espectadores y críticos: *Lonely Boy* (1961) de Wolf Koeing y Ralph Kroitort, que, siguiendo los parámetros franceses del *cinéma vérité*, centraba su atención en algunos aspectos biográficos del cantante Paul Anka, y en los mecanismos que hacen posible la construcción de un ídolo *pop*. Un título de mucha importancia para el desarrollo del género documental a escala mundial.

También a mediados del siglo XX conviene recordar la aparición de una técnica cinematográfica que eleva mucho más el contenido poético e histórico de los documentales generalistas y biográficos; la fotoanimación, que le sirve de base a Luciano Emmer para construir su memorable *Giotto* (1969). Y otro aspecto muy importante para el desarrollo del documental, y de los distintos subgéneros que fueron teniendo cada vez mayor presencia en estas décadas, viene dado por su relación con la televisión, lo que hace posible el auge del biográfico, y el renovado florecimiento de las llamadas películas de montaje; crónicas históricas basadas en el recurso del abundante material de archivo acumulado por los noticieros. En esta línea de recuperación del documental histórico, de montaje, a partir del material de archivo, que cobra excepcional importancia en la posguerra, también el subgénero biográfico propone títulos de gran validez artística como *Rabindranath Tagore* (1961) de Satyajit Ray, y el memorable *La vida de Adolf Hitler (The Life of Adolf Hitler, 1961)* de Paul Rotha. Ejemplos paradigmáticos de las dos tendencias biográficas referidas con anterioridad: la afinidad y la antipatía electiva. Dos propuestas ideo-estéticas que expresan en todo su alcance la certeza de que el documental biográfico representa una forma más trascendente de aprehensión de la Historia.

La producción documentalista de los años setenta viene a ser una prolongación enriquecida, en contenido y forma, de las características del género en la década anterior, marcada ahora por un importante salto cualitativo en el orden tecnológico: la incorporación de la cámara de vídeo, portátil y ultraliviana a la realización. Un hallazgo que desplazó a las tradicionales cámaras de cine, y permitió, a partir de ese momento, la realización de documentales con una tendencia más radical hacia la aplicación del principio ideo-estético de 'la mosca en la pared' (*Fly on the Wall*), es decir, la completa invisibilidad del realizador y su equipo técnico según la propuesta del *direct cinema*. Y, por otra parte, esta fue también una época de gran esplendor, en la que adquirió mucho relieve el asentamiento del cine de autor



en el documental, y proliferaron las poéticas personales, y los discursos ideológicos fueron expuestos más abiertamente. Características que tienen ejemplo destacado en *Italianamerican* (1974), un admirable documental en el cual Martin Scorsese y sus padres (Catherine y Charles), en una cena familiar, hablan entre otras cosas de sus experiencias como inmigrantes italianos en la ciudad de Nueva York, abordando temas como la familia, la religión, la identidad, los antepasados italianos, la vida en Italia después de la guerra y las penurias de los pobres inmigrantes sicilianos en América.

Las décadas de 1970 y 1980 se caracterizan por la profusión de documentales biográficos, producidos en esa época con una creciente audacia creativa y un aumento notable de los recursos económicos destinados a este tipo de película. Ricos en resonancias sociales fueron, por ejemplo, los filmes de Perry Millar Adato: *Gertrude Stein: When This You See, Remember Me* (1971), *Mary Cassatt* (1977), y *Georgia O'Keeffe* (1977). También importantes para la crítica y el público resultaron las biografías del canadiense Harry Rasky, orientas hacia el arte, y la celebración lírica del artista, como en *Homage to Chagall: the Colours of Love* (1975) y *The Mystery of Henry Moore* (1985), y el connotado documental *Tennessee Williams' South* (1973), del cual el propio dramaturgo llegó a decir que ese sería su epitafio. Se trata, en fin, de dos décadas en las que muchos creadores cinematográficos devienen en prolífica fuente de biografías, donde destacan títulos como *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1975) de Thom Andersen; *Unknown Chaplin* (1982), donde Kevin Brownlow y David Gil evocan a este genio mientras examina de manera obsesiva las innumerables tomas de una escena; *Sergei Eisenstein: post scriptum* (1978), un ingenioso documental de montaje en el que Ansis Epnors, después de describir el fallecimiento del cineasta, muestra fragmentos de varias de sus películas, como si los personajes lamentaran la muerte de creador, y *Portrait of a '60% Perfect Man': Billy Wilder* de Annie Tresgot, donde brilla el talento acerbo e indomable de Billy Wilder en una larga entrevista personal sobre su

vida y obra, y en las ingeniosas confrontaciones con Walter Matthau y Jack Lemmon. Sobre los temas y conflictos raciales en los Estados Unidos vale mencionar tres títulos imprescindibles, que refuerzan la innegable validez del biodocumental que esta tesis defiende: *Paul Robeson: Tribute to an artist* (1980) de Saul J. Turell, *Portrait of Maya Angelou* (1982) de David Gruber, y el conflictivo *Ida B. Wells: A Passion For Justice* (1989) de William Greaves. Del mundo de la política proviene *The Times of Harvey Milk* (1986) de Robert Epstein, sobre la vida y asesinato de este político homosexual. Y deslumbran también, por su osadía e intensidad dramática, dos títulos más: *Days of Waiting* (1989) de Stephen Okasaki, sobre la vida y obra de la pintora Estelle Peck Ishigo, que refiere el encarcelamiento que sufrió en los campos japoneses y norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial, y *Hellfire: A Journey from Hiroshima* (1986) de John Junkerman y John W. Dower, sobre la vida de los artistas japoneses Iri y Toshi Maruki, creadores de un obra pictórica extraordinaria que retrata en toda su crudeza el desastre humanitario desatado por los atentados atómicos de Hiroshima y Nagasaki.

En la producción de documentales (generalistas y biográficos) que va de los años 90 hasta el nuevo milenio se hacen más evidentes las bondades del creciente y vertiginoso desarrollo tecnológico, que ha hecho más accesible la realización, aumentado la posibilidad de creaciones más personales y audaces, ajenas a los dictámenes de las grandes productoras. Y así, el biodocumental ha conocido una especie de revitalización, posibilitada además por la mayor intimidad que los realizadores pueden lograr con el sujeto filmado, reforzando el sentido de inmediatez, verismo, y nexos con la realidad histórica que siempre ha caracterizado a la buena biografía documental.

Por otra parte, algo también notable en la actualidad, es que, a pesar de todas las innovaciones técnicas referidas, y de los novedosos cambios de estilo, el documental

histórico tradicional, muy en consonancia con el género creado por Esfir Shub, continúa despertando un gran interés entre los realizadores cinematográficos de todo el mundo. Una característica apreciable en biodocumentales como *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl* (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, 1993) de Ray Müller, sobre la vida de la directora alemana a partir de un profuso material de archivo; *A Letter to Elia* (2010) dirigida por Kent Jones y Martin Scorsese, que sigue la vida y la carrera del director de cine Elia Kazan, a partir de clips de películas, fotos, lecturas autobiográficas, y el comentario en *off* de Scorsese; *Henri Cartier-Bresson: biografía de una mirada* (*Biographie eines Blicks*, 2003) de Heinz Butler, que propone un recorrido por la obra, la mirada del afamado fotógrafo y la historia de gran parte del siglo XX, sobre la base de una cantidad inestimable de documentos que la intensidad dramática y afectiva de la cercanía biográfica refuerza considerablemente, con mucha mayor intensidad que si se tratase de un documental generalista tradicional.

En la actualidad se vive una etapa creativa muy interesante en la que se intenta, en muchos aspectos, y en todos los continentes, una revalorización de la identidad, y el cine documental, sobre todo el biográfico, se convierte en una opción imprescindible, que ayuda a conformar y consolidar esa vocación identitaria, que en buena medida implica a Iberoamérica, que es el área geográfica de esta disertación. De ahí que un repaso general, a grandes rasgos, del biodocumental iberoamericano, puede ser un cierre interesante para esta revisión histórica.

### **3.4. EL BIODOCUMENTAL IBEROAMERICANO.**

Al abordar el tema del documental biográfico en América Latina es imprescindible mencionar en principio a Jorge Prelorán (1933-2009), con más de 60 documentales en los que se ocupa de temas argentinos y latinoamericanos, y sobre todo de la situación marginal en el

ambiente rural. Ningún otro realizador ha descrito tan profunda y sutilmente la vida y la cultura de los habitantes autóctonos de este país. Sus películas quieren demostrar que los deseos, aspiraciones y sueños del ser humano son básicamente iguales en cualquier lugar de la tierra, en todas las etnias, en todos los estratos sociales. La corriente antropológica que defendió nunca se opuso al compromiso social ni rechazó la fe revolucionaria, pero sus ‘etnobiografías’ siempre representaron una opción distinta a la lucha militante, ya que este emblemático cineasta se interesaba, sobre todo, en las expresiones artísticas y culturales del pueblo ignorado y olvidado, dándole la espalda a todo afán de notoriedad. Y así, con una vieja cámara Bolex, de cuerda y sin sonido sincrónico, logró crear historias de vidas intensamente humanas: *Hermógenes Cayo (Imaginero)*, de 1969, *Medardo Pantoja. Un pintor jujeño* (1969), *Conchego Miranda* (1975), *Héctor di Mauro. Titiritero* (1980), y otros dos excelentes biodocumentales de rango más abierto; uno sobre la biografía de un político gallego: *Castelao (biografía de un gallego ilustre)*, y otro sobre un poeta norteamericano: *Luther Metke at 94*, ambos de 1980. Otro cineasta argentino cuya filmografía se orienta con mucha calidad hacia el documental biográfico es Tristan Bauer, que ha realizado obras tan notables como *Cortázar* (1994), donde a los 80 años de su nacimiento y 10 de su muerte, el escritor argentino narra su propia vida en contrapunto con una gran variedad de imágenes de archivo general, y *home movies*, que se transforman en imágenes reelaboradas desde una mirada poética, y *Evita, tumba sin paz* (1997), un recuento de la vida y muerte de María Eva Duarte de Perón, que toma como punto de partida el macabro viaje de su cadáver, destrozado y ocultado durante años por sus enemigos. Y también importante resulta la obra del cineasta Andrés di Tella, a quien debemos dos excelentes biodocumentales: *La televisión y yo* (2002), de carácter reflexivo y autobiográfico, y *Fotografía* (2007), que traza una revisión biográfica de la madre del director a partir de una caja de fotos familiares que le entrega su padre. Y de

infaltable mención resulta también el fascinante documental que Fernando Birri, el mítico cineasta argentino, rodó en Italia: *Rafael Alberti, un retrato del poeta* (1983).

El primer documental biográfico latinoamericano discurre en el sertón brasileño: *Lampião, rei do cangaço* (1936), conformado a partir de las imágenes cotidianas del legendario bandido y sus hombres y mujeres, filmadas por el libanés Benjamin Abrahão. Años después tuvo lugar otro importante acontecimiento cinematográfico cuando en 1959 Joaquim Pedro de Andrade estrenó dos excelentes docubiografías: *O mestre de Apipucos*, sobre la vida cotidiana del antropólogo Gilberto Freyre, basada en sus apuntes personales, y *O poeta do Castelo*, que aborda la vida de Manuel Bandeira a partir de los textos en propia voz del bardo afamado. Luego, en las décadas del 60 y 70 Gerardo Sarno, Sergio Muñiz y Tomaz Farkas realizaron una serie documental sobre el nordeste, exponiendo tanto la miseria como la tradición cultural del sertón y las biografías de algunos personajes importantes de la región, como en los capítulos dedicados a Vitalino, Lampião y el Padre Cícero. En 1974 Jorge Bodanzky y Orlando Senna eligieron también el camino de la biografía, en este caso semidocumental, con *Iracema*, donde reconstruyen la caída de una muchacha hasta la prostitución. En la década del ochenta, prolífera en producciones biográficas, destaca el documental *Certas palavras com Chico Buarque* (1982), de Mauricio Berú, que hace un repaso a la vida y la obra del gran cantante y compositor brasileño, sobre la base de una larga entrevista personal y autobiográfica, en contrapunto con otros variados testimonios ofrecidos por artistas, amigos y familiares. Y ya en el nuevo milenio podemos citar tres documentales extraordinarios: *Glauber, o filme: labirinto de Brasil* (2003) de Silvio Tendler, sobre la vida de Glauber Rocha, posiblemente el cineasta más importante de América Latina en toda su historia, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, que retrata la vida del mayordomo de la familia del director, quien se dedicó a filmarlo durante más de trece años, y *O Engenho de Zé Lins* (2007), donde Vladimir Carvalho hace un repaso de la vida del escritor José Lins do

Rego, narrado por Othon Bastos, el emblemático actor brasileño del Cinema Novo. Pero de todos, el más importante documental de carácter biográfico es el excelente *Cabra marcado para morrer* (1962-1963) de Eduardo Coutinho, sobre la vida y el asesinato del dirigente campesino João Pedro Teixeira. Una indiscutible obra maestra.

En la década del 50, en otros países latinoamericanos destacan varios biodocumentales muy interesantes, que refuerzan, desde distintas perspectivas, el sentido identitario ya señalado. Y al respecto vale recordar la biografía de elevado tono poético de uno de los grandes héroes del continente, que el italiano Enrico Gras realizó en Uruguay en 1950: *José Artigas, protector de los pueblos libres*. Y en Venezuela destaca por esos años una cineasta excepcional, Margot Benacerraf, cuya atracción por la plástica y la poesía se hace patente en su cortometraje *Reverón* (1952), sobre la vida y obra del escultor y pintor impresionista Armando Reverón. Pero en la obra de esta sorprendente documentalista impresiona sobre todo su película *Araya* (1959), que al estilo de Flaherty, inaugura en el cine venezolano una corriente de cine documental antropológico, independiente, orientada hacia la crítica social. Un documental de matices biográficos (como *Nanook*) sobre la lucha del hombre con su entorno, que compartió en Cannes el Premio de la Crítica Internacional con *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais.

En los años 60, los documentales biográficos más destacados en Latinoamérica fueron realizados en Cuba por Santiago Álvarez, a quien se debe un conmovedor, hermoso y poético retrato: *79 primaveras* (1969), sobre la vida del poeta y revolucionario Ho Chi Minh. El realizador no se limita a mostrar imágenes de la vida y la muerte del político vietnamita, sino que crea su propio lenguaje poético cargado de imágenes en movimiento, sobre todo de flores que una y otra vez se abren rítmicamente. Y también a Santiago Álvarez se deben unos emotivos apuntes sobre la vida y obra de Víctor Jara, el popular cantante asesinado por los militares chilenos: *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá* (1973). En esta década de los

años 70 también resulta descollante el documental salvadoreño *Topiltzin* (1976), de Baltazar Polío, cuyo título significa ‘pequeño príncipe’ en idioma náhuatl, y que cuenta la historia de un niño pobre que vende periódicos y cuya vida discurre en las calles de San Salvador. Y también de manera brillante Francisco Norden dejó para la posteridad el documental *Camilo, el cura guerrillero* (1974), que desarrolla la vida de Camilo Torres, el sacerdote que murió en las selvas colombianas luchando contra el ejército, dejando aclarados muchos secretos en torno a su labor sacerdotal, y a su decisión de tomar las armas.

En la década de 1980 el cineasta dominicano René Fortunato comienza su carrera con el documental *Tras las huellas de Palau* (1985), un homenaje a Francisco A. Palau, el precursor del séptimo arte en la República Dominicana; un aficionado del cine mudo cuyo apellido adopta para su productora. Se trata de un bien elaborado biodocumental de edición, con un excelente uso de abundante material de archivo.

En 1994 Lourdes Portillo rueda en México una de las biografías más interesantes de la década: *The Devil Never Sleeps*, donde esta directora chicana vuelve a la tierra de su nacimiento para investigar las circunstancias de la muerte de su tío, mezclando rasgos autobiográficos, *home movies*, y toda suerte de imágenes de archivo.

En Chile, como estudiaremos en el capítulo IV con más detalle, una vez que la dictadura se hubo establecido y fueron refinados sus instrumentos de represión, algunos cineastas volvieron a intentar proyectos de alto vuelo. En el exilio el documental chileno trabajó mucho el tema de los emigrantes, como Raúl Ruiz en su *Diálogos de exiliados* (1974). También por esos años, Douglas Hüber, disfrutando de una beca en Berlín Occidental, realizó el cortometraje *Dentro de cada sombra crece un vuelo* (1976), donde abordó el tema de la vida y obra del pintor chileno Guillermo Núñez, que fuera apresado y torturado por los militares pinochetistas. En los años 80 Marilú Mallet, en *Unfinished Diary* (1983), trata de manera autobiográfica la experiencia del exilio y las pérdidas que esta

experiencia significa, cuando tuvo que abandonar su país natal luego de la derrota del gobierno de Salvador Allende y la instalación de la dictadura de Pinochet. En 1997, a partir de una confrontación más directa con el exilio y el pasado, otro cineasta chileno, Patricio Guzmán, regresa a su patria luego de la caída del gobierno de Pinochet y realiza, también desde una perspectiva autobiográfica *Chile, la memoria obstinada* (1997), un espléndido repaso identitario luego de treinta años de sangrienta dictadura.

En España, durante los años setenta (como también valoraremos detalladamente en el capítulo IV) prolifera una variante temática a la que pudiéramos llamar visión o memoria de los vencidos, que hace un repaso objetivo del franquismo en documentales generalistas como *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino, o desde el subgénero biográfico en títulos tan polémicos como *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1977), ambos también de Martín Patino, y en *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde, un sorprendente documental que se convierte en una anti-biografía desmitificadora del dictador. Después, en la década del 90, se hace evidente en el cine español la tendencia hacia el documental histórico en varios filmes que hacen una revisión notable de los tiempos pasados, como por ejemplo *El tiempo de Neville* (1990) de Pedro Carvajal y Javier Castro, y *Asaltar los cielos* (1996), de José Luis López-Linares y Javier Ríoyo, sobre la vida Ramón Mercader, uno de esos comunistas, agente de la KGB, dispuesto a ‘asaltar los cielos’, convencido de que el asesinato de Trotsky le convertiría en héroe.

### **3.5. LOS DIVERSOS TIPOS Y MODOS DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.**

Atendiendo más al contenido que a la forma, como ya repasamos puntualmente en el capítulo II, se han ido perfilando en el desarrollo del género documental (tanto generalista, como biográfico) diversos arquetipos clasificatorios que han ayudado a establecer



importantes principios gnoseológicos. Esos tipos de documentales, como sabemos, son el antropológico, el histórico, el social, el de compromiso político-social, el de animación, y el film de montaje (*compilation film*), donde se utiliza básicamente el archivo, y el ‘metraje encontrado’ (*found footage*).

Hay muchos ejemplos interesantes, innovadores y singulares en este tipo de documental de ‘metraje encontrado’ (*found footage*); es decir, el hallazgo de imágenes ajenas, recicladas, recontextualizadas luego para crear un nuevo discurso. Uno de los más controvertidos y novedosos es el ya citado *Human Remains* (1998), una de las obras más famosas de Jay Rosenblatt. Se trata de un biodocumental que esboza los retratos de cinco dictadores (Hitler, Mussolini, Stalin, Franco y Mao) tristemente famosos por las atrocidades que cometieron, que ahora son omitidas en esta película, donde solamente se exponen detalles mundanos, familiares y afables de la vida personal de estos tiranos, lo que siempre ha provocado una fuerte disensión en muchos espectadores. Y ejemplos hay más, no siempre repudiados, como *The black dog. Stories from the Spanish Civil War* (2004), donde el húngaro Péter Forgács desarrolla un poético *collage* de películas caseras, registradas casi al descuido por camarógrafos aficionados, que propician un recorrido por la España de los años 30 y 40, y nos hacen conocer el pasado oculto, los matices históricos, del desarrollo de la guerra. Y de ese mismo autor, enmarcado en este tipo de documental, ha tenido muy buena acogida de crítica y público la docubiografía *Miss Universe 1929. Lisl Goldarbeiter* (2006), que de manera cercana, personal, y a partir del ‘metraje encontrado’, desarrolla la vida de la primera y única Miss Universo austriaca.

Otro tipo de documental de enorme trascendencia es el conocido como cine-ensayo, fundado por Chris Marker, que propone una reflexión constante sobre las realidades más disímiles, y sobre los acontecimientos históricos más radicales, de los que derivan estupendas

biografías de afinidad electiva sobre admirados y queridos artistas como Andrei Tarkovski, Akira Kurosawa, Aleksandr Medvedkine, Ives Montand, o Simone Signoret.

En 1957 (como refiere el capítulo II) los cineastas canadienses Colin Low y Wolf Koenig realizaron una película trascendente: *City of Gold*, que estrenó para el documental generalista la técnica de la fotoanimación, y propició también un importante recurso para el desarrollo del documental biográfico, que tiene en la foto fija una eficaz y rica fuente de documentación, y de paso sentaron las bases para la creación posterior de un novedoso tipo de películas: el documental de animación, que quedará plenamente consolidado años después con *Ryan* (2004) de Chris Landreth, la biografía del animador canadiense Ryan Larkin, que pone de manifiesto una forma elocuente de representar la realidad.

Después de esta película han proliferado las propuestas creativas que mezclan materiales de archivo, lenguaje metafórico y animación, y tal vez las de mayor impacto han sido dos títulos excelentes de carácter autobiográfico: *Persépolis* (2007) de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, donde se narra la historia de una niña iraní inmersa en un contexto de fundamentalismo islámico, y *Waltz with Bashir* (2008) de Ari Folman, una memoria autobiográfica del director sobre su papel, y sobre todo el de Israel, en la matanza palestina de Sabra y Chatila. Ambas películas recurren a la realidad histórica, combinando memoria personal, datos y materiales documentales, con una cierta subjetivización que propicia una elocuente representación auto-biodocumental de las complejas realidades contemporáneas.

En los años 60 tiene lugar un gran auge del documental autobiográfico, que hacen difusas las fronteras entre este género y la vanguardia, porque, en definitiva, todo documental sobre la propia vida del realizador es en buena medida un ejercicio vanguardista, proclive a la experimentación formal, que rompe el principio de la ‘objetividad’ que caracteriza al documental clásico. Toda expresión autobiográfica tiene mucho de exploración subjetiva y muchas veces de catarsis asociada a una búsqueda de identidad.

Hablar en primera persona conduce al documental hacia el diario, el ensayo, y hacia la expresión de ciertos rasgos del cine de vanguardia. Características que se hacen evidentes en algunos biodocumentales de Jonas Mekas, como *Walden* (1969) y *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), en los que cambia la voz del discurso narrativo, orientada ahora hacia un punto de vista más personal y subjetivo, expresado desde un estilo inquieto, personal, cuestionador. Una mezcla elocuente de cine experimental y *home movie*, con textos en *off* que combinan registros descriptivos, reflexivos y poéticos. Muchas de estas filmaciones íntimas son misceláneas donde se mezclan características de diversos modelos de expresiones autobiográficas, como el diario de vida, el diario de viaje, el autorretrato, las *home movies*, los documentos epistolares (o ‘cartas filmadas’), entre otras expresiones en las que se cumple la vocación introspectiva de narrar la realidad más íntima, privada y cercana. Se trata de los llamados *personality films*, que muestran al cineasta frente a sí mismo, luego de cumplir el gesto de volcar la cámara ‘hacia dentro’. Uno de los recursos narrativos del que se valen por excelencia los documentales autobiográficos para modular el yo, es la conocida como *voice over* o comentario retrospectivo, un recurso intrínsecamente subjetivo que suele dotar de sentido estructural al filme por medio de la voz en primera persona del cineasta, que vierte en ella los pensamientos y las emociones que le brotan durante la revisión del material de archivo registrado en un pasado temporal.

Otro ejemplo interesante en el que se cumplen muchas de estas características lo tenemos en *Les vacances du cinéaste* (1974) de Johan Van der Keuken; un híbrido entre diario, autorretrato y retrato familiar, que puede clasificarse como una especie de etnografía doméstica. Y también, *Un instante en la vida ajena* (2003) de José Luis López-Linares; una construcción biográfica, una película de edición cargada de matices autobiográficos a partir del material de archivo (*home movies*) que retrata la cotidianeidad de una familia catalana.

Hacia las postrimerías del siglo XX tuvo lugar un significativo auge del documental autobiográfico. La ligereza, facilidad de manejo y abaratamiento de los soportes de registro han facilitado mucho el desarrollo progresivo de este tipo de películas, convirtiéndolas en autorrealización integral. No obstante, una revisión retrospectiva permite también encontrar, en décadas previas a 1990, algunos títulos ocasionales, pero muy significativos, que fueron sentando las bases de un posterior y coherente desarrollo de este tipo de documentales. Ejemplos muy notables los tenemos en *Film Portrait* (1972) de Jerome Hill; *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas, y el emblemático *Intimate Stranger* (1986) de Alan Berliner, entre otros. Sin embargo, no es sino hasta finales de los años 90 cuando se evidencia una irrupción definitiva, y una producción sostenida y sistemática de autobiografías, diarios íntimos y filmaciones personales. Una tendencia que hace consolidar en todas las geografías el llamado ‘cine en primera persona’, como *An Armenian Journey* (1990), de Theodore Bogosian, y *Aillen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1992), de Nick Broomfield. Un ejemplo canónico de este tipo de cine lo encontramos en la obra de Ross McElwee, donde la *home movie*, y algunos rasgos del diario fílmico, alcanzan la máxima expresión en las nuevas búsquedas del documental contemporáneo. Una expresión paradigmática del fructífero encuentro, y la hibridación, entre el diario cinematográfico, la autobiografía y la tradición documental, puesta de manifiesto en títulos como *Six O’Clock News* (1997) y *Bright Leaves* (2003).

En Latinoamérica cabría destacar también, el documental *Calle Santa Fe* (2006), de la cineasta chilena Carmen Castillo. Se trata de un relato autobiográfico en el cual la realizadora reconstruye su memoria personal de los acontecimientos que llevaron a su compañero y pareja, Miguel Enríquez, a ser asesinado por la policía secreta de la dictadura de Pinochet en 1974. Un terrible enfrentamiento en el que la realizadora, entonces embarazada, resulta

herida y pierde a su bebé. Una historia híbrida en la cual lo privado convive con lo público y genera múltiples intercambios y resignificaciones.

Por otra parte, resulta oportuno señalar que la biografía clásica, como es sabido, está siempre escrita en tercera persona del singular, pero en aquellas otras que emplean recursos más novedosos también se hace uso de los rasgos autobiográficos, que posibilitan una visión más integral, más abarcadora, y profunda de la trayectoria vital del biografiado. Una fuente de datos testimoniales muy importante, que ayuda a crear una ilusión más veraz, verosímil y fidedigna, porque conduce la biografía hacia zonas más íntimas, hondas y auténticas, y la hace funcionar de una manera más intensa, más expresiva, porque, según Nichols, “la biografía, la autobiografía ... las confesiones y los diarios, están entre los modelos más populares para los documentales participativos” (*Introducción al documental* 209). Uno de los modos más activos, tanto del documental generalista como del biográfico.

Otro tipo de documental asociado con la autobiografía tiene matices plurales, se trata de la biografía coral, basada en micro-historias privadas, frecuentemente autobiográficas, que funcionan en colectivo cuando se presentan entremezcladas y quieren ser testimonio de una situación social, de un momento histórico, o de la vida de un personaje concreto. Y un ejemplo emblemático lo tenemos en *The Family Album* (1986), el primer largometraje de Alan Berliner, construido a partir de *home movies* de más de setenta y cinco familias norteamericanas, en las que cuentan sus vidas, sus costumbres y sus rituales cotidianos. Una expresión acabada del modo participativo, según la clasificación propuesta por Bill Nichols.

Las modalidades de representación, como ya sabemos desde el capítulo II, son una imprescindible herramienta clasificatoria para el estudio del documental, desarrollada por Bill Nichols, que basa sus delimitaciones en las variadas expresiones modales, entre las que el realizador escoge para contar su historia según la perspectiva que quiera conferirle a su biodocumental: la del narrador omnisciente (en *off*), la del observador mucho más cercano

(en primera, segunda o en tercera persona), la del poeta (desde la subjetividad y el lenguaje tropológico), la del agente activo, (con plena participación en la historia), la del cuestionador reflexivo (que pone en tela de juicio todos los componentes de la realidad histórica) o las de los diversos personajes que viven sus vidas delante cámara, y que le confieren un fuerte componente de expresividad a la historia que desarrolla la película.

En el modo poético, por ejemplo, a Bert Haanstra se debe la realización de *Rembrandt, pintor de hombres (Rembrandt schildes van de mens, 1957)*, un memorable documental biográfico, que, a partir de una minuciosa recopilación de la obra del pintor holandés, fundamentalmente sus autorretratos, compone una maravillosa biografía que sigue en buena medida los lineamientos de los documentales de Resnais (*Van Gogh, Gauguin*). Un ejemplo notorio muy en consonancia con los postulados de Gerard Genette.

Indeed, one can tell *more* or tell *less* what one tells, and can tell it *according to one point of view or another*; and this capacity, and the modalities of its use, are precisely what our category of *narrative mood* aims at. Narrative ‘representation’, or, more exactly, narrative information, has its degrees: the narrative can furnish the reader with more or fewer details, and in a more or less direct way, and can thus seem (to adopt a common and convenient spatial metaphor, which is not to be taken literally) to keep at a greater or lesser *distance* from what it tells. The narrative can also choose to regulate the information it delivers, not with a sort of even screening, but according to the capacities of knowledge of one or another participant in the story (a character or group of characters), with the narrative adopting or seeming to adopt what we ordinarily call the participant’s ‘vision’ or ‘point of view’; the narrative seems in that case (continuing the spatial metaphor) to take on, with regard to the story, one or another *perspective*. ‘Distance’ and ‘perspective’, thus provisionally designated and defined, are the two chief modalities of that *regulation of narrative information* that

is mood as the view I have of a picture depends for precision on the distance separating me from it: and for breadth on my position with respect to whatever partial obstruction is more or less blocking it. (161-162)

Cada modo pone énfasis en distintas técnicas y recursos de la narración cinematográfica. El modo expositivo, el más tradicional de todos, hace énfasis, como ya hemos indicado anteriormente, en la locución omnisciente, en *off*, y en ocasiones es la voz del propio cineasta, que expresa abiertamente su opinión y su cercanía con el biografiado. El modo poético, le confiere valor especial a las asociaciones visuales, al contrapunteo de las imágenes con la banda sonora (música y efectos), y a la relación estructural de cada secuencia. Se trata de un modo de expresión en el que prevalece la subjetividad, que le aporta un carácter experimental y de vanguardia que garantizan un retrato polivalente del biografiado en los documentales de este subgénero. El modo observacional pone el acento en el compromiso, la implicación del cineasta con las personas que aceptan la inmersión de una cámara en sus vidas cotidianas, en sus biografías. El modo participativo, como su nombre indica, se empeña en reforzar el intercambio entre el cineasta y la persona filmada, en entrevistas improvisadas o en simples conversaciones espontáneas y amigables. El modo reflexivo desarrolla sus historias desde una perspectiva crítica poniendo atención, en diálogo con el espectador, en las convenciones que rigen el documental para construir un argumento, y en ocasiones, una biografía. El modo expresivo se orienta hacia el aspecto subjetivo de la realidad histórica, en la que el cineasta se involucra con un fuerte componente personal y emocional. Estas son las características fundamentales de cada modalidad, que dejan definido el documental en todos sus matices, y que muchas veces se entremezclan de manera creativa. Estas clasificaciones también delimitan, como veremos en siguiente capítulo, al subgénero biográfico, que es en definitiva el objeto de estudio de esta disertación, sin perder de vista en ningún momento la lapidaria aseveración de Bordwell según la cual, “any theory of the spectator’s activity must

rest upon a general theory of perception and cognition” (30). Y así, desde los comienzos del documental, e incluso desde los tiempos anteriores a ese comienzo, el espectador tuvo la certeza de que filmar es observar.

### **3.6. LAS DOS VARIANTES DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO.**

El modo de observación en su versión primigenia lo tenemos, como ya hemos indicado, en la filmografía de los hermanos Lumière, que trataron con predilección los asuntos típicos del aficionado, los tranquilos placeres de la vida cotidiana, en títulos como *Le Repas de Bébé* y *Partie de cartes* (1895), entre otros, que conforman un álbum de familia que en alguna medida prefiguran las *home-movies* del cine actual. Y años después, ya desde una auténtica observación documental, Robert Joseph Flaherty, incursionando en la vida cotidiana de una familia, propuso una renovación ideo-estética de extraordinario alcance y su *Nanook of the North* (1922) se convierte en la huella inaugural de un esbozo biográfico en el cine, considerada como la primera obra maestra del género documental, que estrenó el ejercicio de este tipo de películas en su calidad más genuina, y fundó una tradición, pasando un total de quince meses en compañía de la familia inuit, compartiendo sus condiciones de vida, y creando con ellos una cercana complicidad.

Por su parte Jean Painlevé, el realizador francés, estrecha e intensamente vinculado al movimiento antifascista, en 1934 rodó la serie documental *Soluciones francesas* (*Solutions françaises*), sobre aspectos de la vida intelectual de ese país, para refutar a la propaganda nazi tendiente a asegurar que los galos no eran científicos ni inventores, sino sólo granjeros y campesinos iletrados. Entonces Painlevé, inaugurando de paso un subgénero cinematográfico de enorme trascendencia, propuso un acercamiento a la vida de algunos franceses ilustres,



donde aparecieron en su marco familiar, entre otros, Louis Lumière, Paul Valéry, Jean Baptiste Perrin, Marie e Irène Curie, Frédéric Joliot-Curie y Paul Langevin.

Y así, en buena medida, las propuestas de Lumière, Flaherty, por una parte, y Painlevé por otra, se erigen en las directrices fundamentales del posterior desarrollo del documental biográfico, que se traducen en dos maneras distintas de acercamiento a la persona biografiada, según la orientación de la voz narrativa. Por un lado, el enfoque en tercera persona, desde la afinidad o la antipatía electiva, desde una visión antropológica, desarrollando biografías trascendentes de personajes famosos, o de personas desconocidas para el gran público, pero que al realizador le parece oportuno desarrollar; y por otro, el uso referencial del adjetivo posesivo, en primera persona, desde una perspectiva familiar: *mi padre*, *mi madre*, *mi hermano*, *mi amigo*, etc. Después, cada década ha ofrecido excelentes incursiones en este subgénero, cada vez con mayor audacia, y desde puntos de vista más variados, hasta llegar a la actualidad, cuando ya podemos hablar con toda propiedad del documental biográfico, de su alcance y sus características particulares.

### **3.7. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO IBEROAMERICANO EN TERCERA PERSONA.**

Estas dos variantes del documental biográfico tienen en la cinematografía iberoamericana ejemplos notables. En cuanto a la biografía en tercera persona pueden citarse títulos como el ya mencionado *Hermógenes Cayo (Imaginer)*, 1969, de Jorge Prelorán; un recorrido por la vida, el medio en el que vivía, y las actividades creativas que desarrollaba un artesano de la Puna jujeña (fallecido un año antes del estreno del documental), que ejerció toda su vida como santero y telero, pintando retratos con temperas, o tallando imágenes religiosas en madera; una significativa inmersión en el entorno rural desde una perspectiva

antropológica que sentó escuela; y *Cortázar* (1994), del cineasta argentino Tristan Bauer, donde los textos leídos por el gran escritor, acompañados por imágenes de la época, construyen un magnífico relato documental que repasa la infancia del autor de *Historias de cronopios y de famas*, su formación como docente, su vida en la capital francesa y, desde allí, la publicación masiva de sus novelas y cuentos.

En Cuba, además de los docubiografías ya mencionadas de Santiago Álvarez, merece la pena recordar también algunos títulos interesantes, como *Wilfredo Lam* (1979), de Humberto Solás, uno de los más importantes cineastas latinoamericanos, que narra de forma poética aspectos destacados de la vida y obra del gran pintor cubano, una de las figuras cimera de la plástica universal contemporánea, y *Omara* (1983), de Fernando Pérez; una biografía centrada en la trayectoria artística de la popular cantante cubana Omara Portuondo, recreada con numerosos recursos cinematográficos de archivo, en feliz contrapunto con diversas y muy logradas filmaciones *ad hoc*.

La cinematografía brasileña, como en todos los géneros, también ofrece títulos memorables, de tanta relevancia histórica y cultural como *Carmen Miranda: Bananas is My Business* (1995), de Helena Solberg, sobre la vida y muerte de la cantante Carmen Miranda, basado en entrevistas a familiares, admiradores, amigos, y sus trabajos fílmicos, que alcanza un notable vuelo ensayístico, distanciándose de la tradicional biografía de corte celebratorio y expositivo; *Vinicius* (2005) de Miguel Faria Jr., que propone un ingenioso recorrido por la vida y la obra de Vinicius de Moraes, el ‘poetinha’, a partir de las entrevistas, escogidas con acierto, a varios amigos y compañeros musicales, como Toquinho, Chico Buarque, João Gilberto, y el poeta Ferreira Gullar para comentar la obra literaria del biografiado; *O menino de Brodósqui* (1990), de Eduardo Coutinho, un extraordinario documental que muestra la vida del pintor Cândido Portinari, en un largo recorrido que va desde su nacimiento e infancia

hasta su reconocimiento universal, a partir de entrevistas a familiares y amigos, y una inmersión subjetiva en la obra de este emblemático pintor.

En Perú destaca sobre todo un documental que tuvo una gran acogida por la crítica y el público: *Runan Caycu* (1973), de Nora de Izcue, que desarrolla de forma emotiva, pero sin perder objetividad y vuelo artístico, algunos aspectos de la vida de Saturnino Huillca, dirigente sindical campesino, y las motivaciones que llevan al pueblo quechua a organizarse y emprender la lucha por sus reivindicaciones sociales.

Revisando la historia del documental chileno hay dos obras biográficas en tercera persona de mucha calidad: *Pepe Donoso* (1977) de Carlos Flores, sobre la vida y obra del célebre escritor José Donoso, uno de los pilares del llamado *boom literario latinoamericano*, y *El último combate de Salvador Allende* (1998), donde Patricio Henríquez nos conduce hasta las últimas horas de vida del presidente chileno; sabremos entonces las circunstancias de su muerte a partir del material de archivo, las grabaciones personales inéditas, y los testimonios de algunos de sus acompañantes en esos momentos postreros, y de familiares cercanos, como Hortensia Bussi de Allende (su viuda), y las hijas del matrimonio.

En la península ibérica, concretamente en Portugal, también destacan algunas docubiografías importantes en tercera persona, como *Nice - À propôs de Jean Vigo* (1983), de Manoel de Oliveira; un homenaje subjetivo de oníricos tintes biográficos que nos regalan una maravillosa visión del cineasta francés y sus vínculos con la realidad histórica; *Gérard, Fotógrafo* (1998), de Fernando Lopes, sobre la vida y obra del fotógrafo Gérard Castello-Lopes, a partir de una larga entrevista personal que revela, en contrapunto con las fotos que discurren en pantalla, una manera muy particular de ver y juzgar el mundo que retrata, y *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), de João César Monteiro; un recorrido muy afectivo por la vida y obra de la poeta portuguesa, que comienza con el propio director

leyendo los créditos en *voice-over*, contrapunteando con imágenes de Sophia, filmada junto a sus hijos en el mar del Algarve.

En España, en el último milenio, hay una profusión interesante de documentales que mezclan de forma muy coherente arte, contexto y biografía, entre los que destacan: *Francisco Boix. Un fotógrafo del infierno* (2000), un documental dirigido por Llorenç Soler sobre la vida de este fotógrafo, militante comunista y exiliado republicano, que junto a varios compañeros sufrió el cautiverio en el campo de concentración nazi de Mauthausen. En el documental se reúnen los testimonios de varios amigos de Boix y se muestran muchas de las fotografías que este notable fotógrafo logró conservar, y que permiten ver algunos aspectos de la realidad del campo de exterminio, que fueron vitales en el juicio celebrado a dirigentes nazis al finalizar la II Guerra Mundial; *A propósito de Buñuel* (2000), de José Luis López-Linares; una biografía narrada desde el testimonio de personas que conocieron al cineasta de Calanda, y de especialistas en su obra, lejos de la típica mitificación del *biopic*; *Gala* (2003), de Silvia Munt, un recorrido por la vida de Elena Dimitrievna Diakonova (Gala) desde Kazan, a Davos, a París, a Nueva York, hasta llegar a Cadaqués, a partir de los textos escritos por ella misma, por su amiga Anastasia Tsvetaieva, y por sus maridos Paul Éluard y Salvador Dalí, y las numerosas entrevistas hechas a las personas que la conocieron.

### **3.8. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO IBEROAMERICANO DE CERCANÍA.**

Entre los documentales de esta variante de cercanía antropológica, de vivencias familiares, destacan también los del argentino Jorge Prelorán, sobre todo *Castelao (biografía de un ilustre gallego)*, 1980; una especie de autobiografía en la que el político gallego cuenta su historia personal en un relato construido con frases tomadas de sus libros, discursos, artículos, cartas personales y diarios íntimos.

En México resultan notables dos documentales de cercanía biográfica enrumados hacia el campo literario. *Del olvido al no me acuerdo* (1966), un filme en el que Juan Carlos Rulfo, tratando de conformar una imagen de su padre, Juan, viaja a los llanos jaliscienses, donde está el origen de su familia paterna, y allí mezcla testimonios difusos y paisajes pueblerinos, componiendo un rompecabezas visualmente poético; y *Las cuatro estaciones de Eliseo Diego* (1994), de Jorge Denti, donde el poeta cubano Eliseo Diego recorre en su propia voz, y desde su memoria, la nutrida trayectoria de su existencia.

En esta variante de expresiva relación familiar el cine brasileño aporta títulos de gran validez estética y elocuente cercanía afectiva. *Rocha que voa* (2002) de Eryk Rocha, sobre la vida de Glauber Rocha en el exilio cubano, uno de los períodos menos conocidos de su biografía, que es mostrada por su hijo en este documental, a partir de abundante material de archivo, mucha voz en *off* del padre, y entrevistas a Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Fernando Birri y Humberto Solás; *Diario de Sintra* (2007), de Paula Gaitán, una memoria afectiva, y una *home movie* muy personal sobre los últimos años de Glauber Rocha en el exilio portugués, según los criterios ideo-estéticos de su viuda, y *The Salt of the Earth* (2014), donde Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado muestran la vida y obra de Sebastião Salgado expuesta magistralmente, y con ciertos matices autobiográficos, por el cineasta alemán y el hijo del connotado fotógrafo.

En Portugal resultan apreciables dos curiosas biografías de cercanía afectiva, desarrolladas desde la primera persona, con cierto carácter autobiográfico: *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), de Manoel de Oliveira, basada en tres recursos básicos: la obra de Júlio Régio, la música de Carlos Paredes, y los poemas de José Régio (el Hermano de Júlio), para conformar el retrato biográfico del pintor de una forma creativa, novedosa y poética, y *No quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa, que expone de forma directa y participativa la

vida de Vanda Duarte, amiga del director, que vive en las Fontainhas, uno de los barrios más degradados y terribles de Lisboa.

Y también en la Iberoamérica europea, España aporta varios títulos infaltables, entre los que podemos destacar *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri; una indagación sobre los efectos que la vida y la muerte del poeta Leopoldo Panero dejó en su familia según los testimonios de la viuda y los hijos; y también *Después de tantos años* (1994) de Ricardo Franco, una continuación de *El desencanto* en la que Felicidad Blanc, la viuda de Panero ha muerto, y sólo quedan los tres hijos del llamado ‘poeta del franquismo’, que han seguido trayectorias vitales muy distintas, pero que convergen en el olvido, la ruina y la desesperanza; e importante también, *Mónica del Raval* (2009), de Fransec Betriu, el autorretrato de una elocuente manchega que durante veinte años ejerció la prostitución callejera en el barrio del Raval; un ejemplo notable de *direct cinema* en donde nunca notamos la presencia del realizador; únicamente Mónica es el argumento, y la película toda.

### **3.9. EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO COMO TRATAMIENTO CREATIVO DE LA REALIDAD.**

La biografía, como ha quedado definida desde el capítulo I, es acumulación, selección y exposición de datos, archivos, memorias y nostalgias. El biógrafo (escritor, pintor, fotógrafo o cineasta) se convierte así en historiador, en erudito, sin dejar de ser un artista, un creador. Y un relato, una historia de vida, debe tener, como en toda obra de arte, un elocuente vuelo poético más allá de la información vivencial que proporcione. Tiene que ser, a la vez, verdad y poesía, ciencia y arte, de manera equilibrada, porque, como expresa lapidariamente Bazin, “la reproducción fiel de la realidad no es arte” (346). El investigador, el artista, el biógrafo, tiene que ser capaz de resolver de forma adecuada y objetiva la interacción de

subjetividades que siempre se produce en este tipo de investigación, en este tipo de obra artística y literaria. Debe tener el suficiente talento que le permita integrar de forma coherente esos dos terrenos de expresión, en donde ninguno debe prevalecer.

Y así, podemos asegurar, y es la hipótesis de esta disertación, que el documental, en su variante biográfica, ofrece muchos títulos excelentes, magníficos, porque este subgénero, como se aprecia en el desarrollo de este ensayo, es la suma de las características que mejor definen a la biografía en la literatura, la pintura, la fotografía y el cine de ficción. Puede por eso afirmarse que, la cercanía testimonial que propicia el biodocumental, mostrando al biografiado en su auténtica relación con el mundo, desde sus sueños, sus deseos más íntimos, sus logros, sus frustraciones, y sus vivencias personales, posibilitan una indagación más acertada del contexto. Y por estas razones podríamos definir al documental biográfico como la reinterpretación creativa de una vida, que llega a convertirse en una expresión de la memoria histórica mucho más rica y acertada que aquella desarrollada por el documental generalista tradicional, porque hace más intenso y adecuado el valor testimonial de los documentos que conforman la película.

## **CONCLUSIÓN.**

Este capítulo es una conjunción de los dos anteriores. Una revisión de la forma en que se cumplen en el documental biográfico las características principales de la biografía como género, y aquellas que caracterizan al documental generalista. Por ello se comienza con la definición del biodocumental a partir de sus peculiaridades, de sus rasgos intrínsecos, del carácter singular que le confiere la utilización concreta de tipos y modos, técnicas y estilos, puntos de vista personales, y la relación concreta entre el cineasta y el sujeto, entre biógrafo y biografiado. También se hace referencia a la interrelación dialéctica entre lo general y lo

particular, entre el contexto abierto y la vida privada que caracteriza a este subgénero documental. Dejando aclarado, además, que este tipo de filmes, aunque comparte muchos atributos con los *biopics*, o películas biográficas ficcionales, siempre ha presentado, y presenta, importantes diferencias respecto a esa expresión cinematográfica.

Otro aspecto interesante del capítulo es el repaso de la evolución histórica del biodocumental, desde las primeras *home movies* de Lumière, y los comienzos del subgénero a partir del acercamiento biográfico de Robert Flaherty a la vida cotidiana de Nanook. Y también la obra inaugural de Jean Painlevé, el realizador francés que en 1934 rodó la serie documental *Soluciones francesas (Solutions françaises)*, sobre la vida de algunos prestigiosos franceses ilustres. Se trata de dos maneras distintas de enfocar las historias de vida, condicionadas por la relación entre el biógrafo y el biografiado. Dos directrices que desde aquellos años inaugurales sentaron las pautas del biodocumental. Por un lado, según las propuestas de Lumière y Flaherty, la biografía de cercanía, condicionada por el adjetivo posesivo en primera persona, y por otra parte, siguiendo los parámetros erigidos por Painlevé, el enfoque en tercera persona, desde la afinidad o la antipatía electiva. En ambas orientaciones biográficas se hace comentario de varios ejemplos de documentales iberoamericanos.

También se abordan en el capítulo los diversos tipos y modos que sirven para clasificar las distintas variantes del subgénero. Al respecto se hace hincapié en el arquetipo autobiográfico, el llamado ‘cine en primera persona’, y la *voice over* o comentario retrospectivo; aquellos rasgos estilísticos que posibilitan una visión más integral, más abarcadora y profunda de la trayectoria vital del biografiado.

El final del capítulo se centra en el análisis del documental biográfico como expresión contextual, mucho más rica y abarcadora cuando el tema desarrollado es, sobre todo, la



historia de vida de una persona. Una especie de paradoja que reafirma la hipótesis de que este subgénero, por la expresión de emociones que propicia, dado el grado de implicación del realizador, y por la perspectiva de claroscuro que desarrolla, condicionada por la mezcla de información objetiva y enfoque subjetivo que propone, deviene en una aprehensión de la memoria histórica mucho más rica y efectiva que la desarrollada por el documental generalista tradicional. En definitiva, un tratamiento de la realidad mucho más creativo, lo que hace más intenso el mensaje que encierran sus historias.

Estas dos variantes del documental biográfico: la que se desarrolla en tercera persona, y la que nos habla en tono familiar, son el contenido analítico del siguiente capítulo, tomando como ejemplos dos documentales para cada directriz.

## CAPÍTULO IV.

### LAS DOS VARIANTES DEL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO EN DOS CONTEXTOS HISTÓRICOS CONCRETOS.

Como ha quedado claramente expresado en capítulos anteriores, sabemos que el documental, en todas sus clasificaciones tipológicas, y en cualquiera de sus modalidades, siempre deja la absoluta certeza de que aquella realidad que vemos en pantalla es algo concreto, tangible, real, que ocurrió ante la cámara, independiente de ella, en el espacio y el tiempo en que fue filmado, lo que se traduce en una fuerte impresión de autenticidad, y de verdad incuestionable. Este género cinematográfico se ha caracterizado en todo momento por el respeto a los acontecimientos, los eventos reales y las historias que desarrolla, porque las imágenes, y muchos de los sonidos que las acompañan, surgen de manera directa del mundo histórico, concreto, lo que garantiza su verosimilitud, a pesar de la gran diversidad estilística que lo caracteriza. Porque, como asegura David Bordwell, de manera lúcida, y concisa: “Style also constitutes a system in that it too mobilizes components –particular instantiations of film techniques– according to principles of organization ... in this context; ‘style’ simply names the film’s systematic use of cinematic devices.... Whatever stylistic choice is made may have different effects on the spectator’s perceptual and cognitive activity” (50).

Es por ello que todo buen documental siempre es una admisible expresión de realidad, en abierto compromiso con la verdad. Porque la legítima expresión documental depende en gran medida de la capacidad del documentalista para transmitir una impresión de autenticidad, a partir de la estrecha relación de la cámara con los sucesos que discurren frente a ella, y que intenta aprehender.

Y dos de las realidades históricas en que de forma elocuente se han cumplido estas características del género son la Guerra Civil Española, el golpe de estado de Augusto

Pinochet, y las desastrosas consecuencias de ambos acontecimientos. Documentales de todo tipo, como el antropológico creado por Robert Flaherty, o el social promovido por John Grierson, o el cine-ensayo auspiciado de forma paradigmática por Chris Marker, o el documental histórico inaugurado por la brillante editora Esfir Shub, realizados desde las más disímiles variaciones modales (expositiva, poética, expresiva, observacional, participativa o reflexiva), que dejan claro testimonio de estos desastres bélicos y dictatoriales.

#### **4.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE EL BIODOCUMENTAL EN TERCERA PERSONA.**

Sabemos ya de la difícil clasificación genérica que se asocia a la biografía, teniendo en cuenta la ambigüedad que siempre la acompaña, y las disímiles y contradictorias definiciones que la caracterizan, sustentadas en la paradoja que mezcla, en proporciones igualitarias, erudición y creatividad artística, objetividad del investigador y subjetividad del creador. Porque, la historia de una vida debe desarrollarse moviéndose entre los matices de la ciencia y el arte, de la sabiduría y el vuelo poético; y el biógrafo (historiador y erudito; pero también artista y creador) tiene que ser capaz de resolver la rica interacción de subjetividades que siempre se produce en este tipo de obra. El valor de una biografía, recordemos, depende de su calidad y eficacia narrativa, y de sus cualidades estéticas, pero también del grado infaltable de veracidad que contenga, y la verosimilitud que exprese, condicionadas en gran medida por la calidad de la recopilación informativa que contenga y la adecuada selección de las fuentes empleadas. En este sentido el biógrafo debe trabajar con el rigor investigativo, y objetivo, del científico, pero sin desatender la expresión imaginativa, y subjetiva, de su trabajo artístico. Puede asegurarse entonces que una biografía de calidad es aquella que narra la vida de una persona de manera fidedigna, pero resuelta con un adecuado nivel estético;

cuidando siempre la eficaz conjunción de la calidad de estilo, con la riqueza, variedad y autenticidad del material utilizado. Todas estas características que caracterizan al género biográfico, en sentido general, se cumplen puntualmente en el biodocumental.

Un aspecto también imprescindible a tener en cuenta respecto a las biografías, y su clasificación, es la doble vertiente en las que estas creaciones discurren: la tercera persona gramatical, y el adjetivo posesivo asociado a la primera persona. Y ese capítulo se encamina, por una parte, hacia el análisis de dos emblemáticos documentales *Caudillo* (1973) de Basilio Martín Patino, y *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzmán, desarrollados en tercera persona, o sea, el tipo de documental biográfico concebido a partir de las directrices marcadas por Jean Painlevé en *Solutions françaises* (1934) y Alain Resnais en *Van Gogh* (1948), como una variante del *film d'art*, orientados al desarrollo de las vidas de personajes famosos, o de otros desconocidos para el gran público. Una subdivisión genérica del documental biográfico que en el ámbito iberoamericano ha regalado títulos memorables como *Eva Perón inmortal* (1952) de Luis César Amadori, *¡Vuelve Sebastiana!* (1953) de Jorge Ruiz, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) de João César Monteiro, o *Dolores* (1980) de José Luis García Sánchez, entre muchos otros que nutren la historia del cine mundial de excelentes biodocumentales, según ha quedado expuesto en el capítulo anterior, y que demuestran de forma elocuente, como veremos puntualmente en el análisis de *Caudillo* y *Salvador Allende*, que el documental biográfico se convierte en una expresión de la memoria histórica mucho más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional.

Tanto en las biografías cinematográficas (documentales o ficcionales), como en las literarias, son más frecuentes las realizadas, o las escritas, desde la perspectiva de la tercera persona singular, y en este tipo de biografía es la vez más común la recurrencia a la mencionada afinidad electiva. Por regla general el bio-realizador, centrándonos ya en el documental, hace la elección para su trabajo entre personas por las que siente empatía,

admiración, respeto, y en ocasiones hasta cariño, condicionado por una relación estrecha, afectiva, pasional. Pero también, hay biografías, recordemos, encausadas por la antipatía electiva, en las que la relación entre el biógrafo y el biografiado se basa en la desafección (casi siempre ideologizada), el rechazo y la animadversión. Siguiendo los parámetros de este tipo de biografías construidas desde la animosidad, hay muestras notorias en el género documental, como el ya citado *Life of Adolf Hitler* (1961), donde Paul Rotha, valiéndose de una elocuente muestra de material de archivo, deja al descubierto los matices más reprobables de la vida y la personalidad de este dictador, o *El asesino de Pedrables* (1978), de Gonzalo Herralde, sobre la vida de José Luis Cerveto, el asesino que en 1974 dio muerte al matrimonio burgués para el que trabajaba como chófer, donde las declaraciones del protagonista hacen un repaso detallado de su sórdida existencia, o *Asaltar los cielos* (1996), de José Luis López-Linares y Javier Rioyo, que pone en tela de juicio algunos aspectos de la vida de Ramón Mercader, el asesino de Trotsky, que después del horrendo crimen vivió su merecido infierno. Ejemplos que demuestran, de forma elocuente, que la biografía, como ya hemos comentado, es un género en donde lo subjetivo también juega un papel importante, que permite al biógrafo, más allá de la obligada objetividad, y de su compromiso con la verdad, poner en práctica la expresión personal de su punto de vista, lo que hace posible que, desde la perspectiva de creador, deje claro su mensaje ideo-estético, y ético.

Puede afirmarse también, repetidamente, que mientras más fuerte sean la afinidad o la antipatía electiva, la cercanía o la repulsión, más intensa y atrayente será la biografía desarrollada, (literaria o cinematográfica) porque más implicado estará el biógrafo (escritor o cineasta) en esa historia de vida. Y de este modo, el biodocumental se convierte también en una indagación más profunda del entorno vivencial del biografiado, y en una enunciación creativa más eficaz y expresiva de esa realidad que lo contextualiza. Porque, como siempre ocurre, el conocimiento profundo de su contexto es imprescindible para la comprensión más

abarcativa de la persona cuya vida estamos repasando, y de este modo, el género biográfico en general, y el biodocumental en particular, pueden ser muy valiosos para la comprensión más acabada de todo tiempo histórico.

Nunca olvidemos que la biografía, que el biodocumental, es conjunción equilibrada entre lo individual y lo colectivo, lo interno y lo externo, aspectos que permiten conocer, desde la más amplia perspectiva, al hombre o la mujer que estudiamos, y comprender con mayor profundidad el momento histórico, y el contexto en el cual desarrolló, o desarrolla, su actividad pública o privada. Hay ocasiones incluso en las que el biógrafo (cineasta o escritor) convierte su trabajo en un simple pretexto para referir un momento histórico, una época, porque, como aseguraba Goethe: “parecería que la tarea principal de la biografía consiste en representar al hombre en sus relaciones temporales.” (cit. en Dosse 77). Aunque no siempre la relación biografado-contexto sea tan nítida, porque los elementos subjetivos de una vida a veces imponen su impronta individual, el género biográfico, en sus dos variantes personales, resulta una valiosísima vía para la comprensión más acabada de un tiempo histórico. Y así, como asegura nuestra hipótesis: la cercanía testimonial, y la estrecha relación que establece el documental biográfico con el contexto en el cual se desarrolla la vida relatada, aseguran una indagación más profunda y creativa de la realidad que el cineasta intenta recrear; una expresión de la memoria histórica casi siempre más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional, ya que la perspectiva individual enriquece la mirada hacia la realidad histórica, y se traduce entonces en una forma de aprehensión de esa realidad más creativa, más acabada, más integral, en su conjunción de lo interno y lo externo, que intensifica el valor testimonial de los documentos que conforman la película, porque les confiere una mayor verosimilitud.

## 4.2. EL BIODOCUMENTAL DE CERCANÍA. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES Y EJEMPLOS IBEROAMERICANOS.

Como ya sabemos, existen dos subdivisiones esenciales del documental biográfico: los realizados desde la perspectiva de la tercera persona, y aquellos otros que apuntan a lo posesivo, a la cercanía. Esta segunda variante, de la que también trata este capítulo, puede ser considerada como la unión complementaria entre biografía y antropología, y tiene como punto de partida la ya referida ‘inocencia prenatal’ de los hermanos Lumière, que muchas veces orientaron sus cámaras hacia las apacibles escenas de la vida familiar, cotidiana, en títulos como *Le Repas de Bébé* y *Partie de cartes* (1895), entre otros, que conforman una especie de diario, un álbum que en alguna medida prefigura la *home-movie*, una de las derivas del moderno documental biográfico. Y años después, desde una perspectiva mucho más consciente en contenido y forma, el otro gran momento fundacional de esta variante de cercanía la tenemos en *Nanook of the North*, (1922) de Robert Flaherty, que en buena medida prefigura la deriva posterior hacia el documental biográfico realizado en versión cercana, familiar, afectiva, caracterizada por la presencia sutil del adjetivo posesivo en primera persona (*mi padre, mi madre, mi amigo...*), con ocasionales matices autobiográficos, tanto del biógrafo como del biografiado. Documentales donde el archivo de aficionado, los documentos caseros, el ‘metraje encontrado’ (*found footage*), logran trascender la simple película familiar, para convertirse en auténticas obras de arte, con objetivos muy bien configurados y resueltos, porque “If it is to mean anything, if it to survive, a film must serve a purpose beyond itself. That this purpose may be served honestly and competently, good craftsmanship is essential” (Paul Rotha 68).

A lo largo de la historia del género muchas biografías han tenido como objetivo honrar la imagen vivencial del biografiado. Convertirse en elegía si se trata de alguien ya difunto, o en alabanza de alguien contemporáneo. En ambos casos la intención es

expurgatoria y encomiástica. Se trata siempre del acercamiento a la persona biografiada, según la orientación de la voz narrativa: en tercera, o primera persona gramatical. En ambas variantes, como ya sabemos, abundan los biodocumentales de gran calidad, aunque, como es notorio, tanto en tercera persona, como desde la perspectiva del adjetivo posesivo *mi* (*mi padre, mi madre, mi tío, mi abuelo, mi amigo, etc.*), la biografía se convierte en una indagación más puntual del entorno vivencial del biografiado, y en una enunciación creativa más eficaz y expresiva de esa realidad. El conocimiento profundo de su contexto es imprescindible para la comprensión más abarcadora de la persona cuya vida estamos estudiando, porque las características de una época se reflejan de forma más elocuente en el espejo de una vida que miramos desde una perspectiva más cercana. Y así, el género biográfico puede ser muy valioso para la comprensión más acabada de un tiempo histórico, de un contexto.

Resulta importante observar cómo, a esta variante del biodocumental de cercanía también pueden aplicársele, con interés clasificatorio, las modalidades de representación creadas y promovidas por Bill Nichols para el documental generalista, atendiendo ahora a una perspectiva más próxima y familiar. El modo expositivo, el más tradicional de todos, se vale, como ya sabemos, de la locución omnisciente, en *off*, y en ocasiones es la voz del propio cineasta la que expresa abiertamente, con cierto carácter autobiográfico, revelaciones íntimas desde su cercanía con el biografiado. El modo poético, aquel que hace énfasis en las asociaciones visuales, cuando hace uso de fotos, documentos, *home movies*, o grabaciones sonoras que implican de manera más afectiva al realizador, suele lograr un vuelo más creativo y subjetivo en el desarrollo de una historia de vida. El modo observacional, por su parte, significa un compromiso del cineasta con las personas cercanas, que aceptan la inmersión de una cámara en sus vidas cotidianas, en sus biografías, lo que transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones que suele dejar para el documental biográfico



un excelente material de archivo, un acercamiento abierto y objetivo a inéditas escenas vivenciales de los protagonistas. El modo participativo, por su parte, se centra sobre todo en la interacción que se establece entre el cineasta y la persona filmada, mucho más intensa si se trata de un familiar o de un amigo íntimo, y así, durante el rodaje, el realizador puede interactuar abierta y espontáneamente con el actor social en entrevistas y conversaciones informales. El modo expresivo también se hace elocuente en este tipo de documental, porque se interesa más en el aspecto subjetivo de la realidad, y de la biografía, en la que el cineasta se involucra con un fuerte registro personal y emocional.

Estas son las características fundamentales de cada modalidad, aplicadas al biodocumental de cercanía, válidas también para el análisis del documental en tercera persona, aunque no podemos ignorar, como ya sabemos, que muchas veces estas categorías se entremezclan de manera creativa. Y así, cumpliendo a cabalidad, y entrecruzadamente, con estas clasificaciones modales en su variante familiar, privada, personal, abundan en Iberoamérica muchos ejemplos de excelentes documentales de gran calidad formal y eficaz tratamiento de la realidad histórica.

Recordemos, entre otros muchos, los siguientes títulos: *El desencanto* (1976), donde Jaime Chávarri hace una indagación sobre los efectos que la vida y la muerte del poeta Leopoldo Panero dejó en su familia, según los testimonios de la viuda y los hijos, que narran sus vivencias, entrecruzan sus recuerdos, y aprovechan la filmación para cobrarse deudas pendientes. Tensas relaciones familiares contadas con tal lujo de detalles, que se puede ver y sentir a través de ellas la decadencia del régimen, y la inconsistencia de la base sobre la que se asienta: unas relaciones familiares marcadas por la hipocresía, el engaño y la apariencia. *Diário de Sintra* (2007), de Paula Gaitán; un documental en primera persona, que nunca se declara directamente, pero que está presente en cada imagen, en cada matiz, en cada registro casual. Una biografía íntima y personal construida a partir del material familiar que funciona

como una mezcla de *home-movie* con cuaderno de viaje, que presenta a un Glauber Rocha desconocido: un simple padre de familia, tierno y cargado de angustia. *Cuchillo de palo* (2010), de Renate Costa; una historia centrada en la muerte, en condiciones extrañas, de Renato Costa, el tío de la directora. Una indagación participativa que sirve de elemento básico para dar a conocer el maltrato y las torturas que sufrieron los homosexuales en Paraguay durante la dictadura de Alfredo Stroessner. La búsqueda de Renate la llevará a reconstruir el círculo de amistades, vínculos laborales y sociales de su tío, adentrándose en el mundo subterráneo en el que aún se ocultan de la mirada reprobadora las minorías sexuales en Paraguay. *The Salt of the Earth* (2014), de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado; un recorrido por la vida y la obra de Sebastião Salgado, expuesta magistralmente, y con ciertos matices autobiográficos, por el cineasta alemán y el hijo del ilustre fotógrafo. El documental, siguiéndolo en sus viajes, descubre el territorio íntimo del fotógrafo, y nos muestra al observador observado. Se trata de una carta de amor de un padre a un hijo, pero sobre todo, un documento inspirador sobre un testigo que deja para la posteridad el lado más oscuro del ser humano en los conflictos del Congo, Angola, Yugoslavia y, especialmente, Ruanda. Impresionantes imágenes de un hombre que entregó su vida a la fotografía, recopiladas por dos apasionados de esta expresión artística. Una mirada al mundo desde una perspectiva muy especial. Y por último, es válido recordar otra vez el biodocumental *Del olvido al no me acuerdo* (1999), donde Juan Carlos Rulfo, en la búsqueda de la identidad paterna, viaja a las llanuras de Jalisco, donde se localiza el origen histórico de su familia. Durante el recorrido recolecta fragmentos vivenciales imprecisos sobre su padre, el insigne escritor Juan Rulfo, como los difusos testimonios de Clara Aparicio, su esposa, y Juan José Arreola, su gran amigo, en contrapunto con los paisajes pueblerinos que recrean una especie de rompecabezas visualmente poético, que habla del mito en que se ha convertido el mítico creador de *Pedro Páramo*.

España y Chile, los dos países cuyo desarrollo documental analizaremos más detalladamente, también ofrecen una amplísima muestra de gran valía estética en esta variante documental. Y en ambos países, marcados por sangrientas y terribles dictaduras, abundan los ejemplos de documentales realizados por hijos, nietos o sobrinos de asesinados, o desaparecidos. En su mayoría se trata de trabajos que tienden a una sentida y profunda introspección, a una búsqueda apasionada y obsesiva de esas ramas del árbol genealógico que han quedado sesgadas por la violencia, el olvido, el miedo, e incluso el secretismo familiar.

Realizados por cineastas chilenos y españoles de generaciones posteriores a las de quienes fueron víctimas directas o indirectas de la cárcel, la tortura, el asesinato, el exilio, y la falta de libertades impuestas por ambos regímenes totalitarios, estos biodocumentales ofrecen dos *corpus* cinematográficos fraguados en países geográficamente muy distantes, pero desde una perspectiva muy similar. Documentales todos de una voz políticamente crítica, pero no por ello menos intimista y autobiográfica.

En lo que se refiere a la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, por un lado, y el golpe de estado y la dictadura de Pinochet, por otro, en estos biodocumentales de cercanía familiar, el hijo o la hija, el nieto o la nieta, el sobrino o la sobrina del (o la) superviviente se ven impelidos a observar (en *home movies* y en fotografías), y a escuchar (en grabaciones caseras) a esa otra persona que han perdido, para así convertirse en garantes de la memoria familiar que, a partir de la reelaboración crítica, ética y artística de ese material de archivo, se proyectará hacia la más amplia reminiscencia cultural, política y social del país.

Ejemplos de biodocumentales de cercanía (además de *El desencanto*, ya mencionado) hay muchos en la historia del cine español, que ayudan a conformar un expresivo retrato del franquismo desde una revisión creativa, profunda e intensa de esa realidad histórica, y así podemos recordar varios títulos que conforman un conjunto de obras estrechamente vinculadas a la biografía familiar, y a la búsqueda identitaria de matiz autobiográfico por

parte de sus autores. Entre algunos de estos notables exponentes vale citar *Muerte en El Valle* (1996), de la periodista neoyorquina Christina M. Hardt, que viaja a España con el fin de esclarecer la verdad sobre la muerte de su abuelo, Francisco Redondo, asesinado en 1948 por la Guardia Civil, pero oficialmente fallecido de una hemorragia pulmonar. *El muro de los olvidados* (2008), en el que el realizador Joseph Gordillo regresa a Valle de Abdalajís, el pueblo malagueño del que provienen sus padres, para tratar de encontrar allí el lugar en el que fue enterrado su abuelo, un maquis fusilado por la Benemérita en 1946, y supuestamente enterrado en alguna de las fosas comunes de la localidad. *Nadar* (2008), donde Carla Subirana, otra nieta de una víctima mortal del franquismo, realiza una pesquisa en la que en lugar de cuestionar el insuficiente trabajo de reparación histórica llevado a cabo por el Estado Democrático, se empeña en hurgar en las raíces familiares mediante una compleja labor de rememoración, todavía más complicada por la imposibilidad que les supone a su madre y abuela hablar del pasado, acosadas por el Alzheimer y la demencia presenil. Y por último, *Pepe el andaluz* (2012), de Alejandro Alvarado y Concha Barquero, que nace de la inquietud de Alvarado por descubrir quién fue en realidad su abuelo, José Jódar, un malagueño que emigró a Argentina después de la Guerra Civil, y desapareció para siempre.

En Chile, como ya vimos también en España, se hace evidente el espacio del que se han apropiado los documentales de cercanía con matiz autobiográfico, que a través de la historia personal y particular de sus protagonistas proponen una reflexión desde el presente, que incide en la memoria (y la desmemoria) colectiva de la mayoría de los chilenos, con independencia de los diversos matices políticos de la sociedad actual. Y así, vale la pena recordar algunos títulos significativos como *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino, que nos acerca a la historia de Jacqueline y Reinalda del Carmen, dos amigas inseparables en sus tiempos universitarios, cuando la activa militancia política de Carmen, en plena dictadura militar, terminó causando su desaparición en 1976, con

veintisiete años de edad y cinco meses de embarazo; casi treinta años después, un coma diabético deja en Jacqueline secuelas neurológicas que hacen que pierda parte de la memoria, y para ayudarla a recuperar esos recuerdos su hija realizó esta película que remite de paso a la amnesia colectiva que padece buena parte de la sociedad chilena. También significativo resulta *Héroes frágiles* (2007), una indagación biográfica que comienza el 11 de septiembre 1973, cuando Augusto Olivares, uno de los más cercanos colaboradores de Salvador Allende se suicida minutos antes de que el presidente decida poner fin a su propia vida; Emilio Pacull, el realizador del documental, e hijastro de Olivares, desde las perspectivas de sobrevivientes y desaparecidos convierte este ejercicio biográfico en un elocuente instrumento de reflexión y condena, partiendo de la inmolación de estos dos ilustres políticos como triste ejemplo de la sangrienta destrucción de una utopía. Y muy relevante también resulta *El Edificio de los Chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, que remite hasta finales de la década de 1970, cuando los militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) exiliados en Europa regresaron a Chile para luchar contra la dictadura, dejando a sus hijos al amparo del Proyecto Hogares, un espacio de vida comunitaria que funcionó primero en Francia y más tarde en Cuba, y que reunió cerca de sesenta infantes (entre ellos la realizadora del documental) que fueron cuidados por veinte adultos llamados Padres Sociales.

De carácter autobiográfico, de plena e intensa cercanía, son también los documentales *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger-Hertz, Chile, y *Bucarest, la memoria perdida* (2008) de Albert Solé, España. Dos obras clave a la que dedicaremos sendas secciones en este capítulo.

Ambos documentales tienen muchos puntos en común, condicionados por la relación paterno-filial que es la base de las dos obras; una estrecha cercanía con el biografiado principal que, condicionada por la admiración y el respeto, va más allá del simple parentesco. En uno y el otro resulta notorio el repaso histórico detallado de ambos países, y del ambiente

hostil generado por ambas dictaduras que obligó al exilio masivo, que es uno de los temas desarrollados en esas historias, aunque en ambas el tema principal es la memoria, la ausencia, la nostalgia. Por eso en los dos biodocumentales se trabajan muy bien los recursos visuales de la remembranza, como las *home movies*, las fotos de familia y las grabaciones caseras de audio, y también los archivos audiovisuales históricos del país, en una bien lograda mezcla de lo personal y lo general.

En ambos documentales hay elementos biográficos de otros personajes, sobretodo en el chileno, que exhibe una profunda y emotiva inmersión en las historias de vida de la madre, los abuelos y los tíos de Germán; y en los dos filmes también se exponen trazos autobiográficos de los realizadores y de algunos entrevistados.

Es curioso observar también que entrambos documentales hay una estrecha relación en el uso de las personas gramaticales. Ambos filmes se mueven entre la primera y la segunda persona del singular. El *yo*, para los rasgos autobiográficos de los realizadores y de algunos entrevistados, y el *tú* como reforzamiento de la añoranza y el cariño. En el documental chileno la segunda persona tiene un énfasis mayor por el uso reiterado del recurso epistolar, que convierte la obra en una carta al padre desaparecido. En el español, esa misma persona gramatical se usa en el diálogo del realizador con su padre, y en la obsesiva indagación de la memoria perdida. Y hay que señalar además, que también la tercera persona tiene una utilización muy eficaz en los dos filmes.

Tanto en un documental como en el otro es constante la presencia activa del realizador en un fluido intercambio de diálogos con los otros personajes sociales, mucho más cercano e intenso en el chileno, porque se trata de un ambiente exclusivamente familiar; la viuda, los dos hermanos del padre y el mismo realizador son los únicos personajes sociales del documental, con el añadido de las referencias biográficas a los abuelos. Mientras que, en el

documental español, además de la familia, aparecen también varios políticos, de izquierda y derecha, y algunos catedráticos para componer el retrato en tercera persona.

Y así, en estos biodocumentales, las reflexiones familiares, los recuerdos y las nostalgias ayudan a componer la imagen biográfica de los padres de ambos realizadores, pero también un panorama elocuente de la realidades históricas en las que esas vidas discurrieron, con mucha mayor rigurosidad que en los documentales generalistas que hemos mencionado, e incluso más que en algunos documentales biográficos en tercer persona.

#### **4.3. DOCUMENTALES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.**

La historia de la Segunda República Española suele dividirse en tres etapas. En el primer bienio (1931-1933), durante los veintidós meses que Manuel Azaña gobernó, hubo intentos de ruptura violenta por los extremistas de uno y otro bando, que ya prefiguraban una crisis de guerra y sangre. Y según puntualiza Julio Valdeón en su riguroso análisis histórico,

A los conflictos sociales se añadió la ofensiva católica para recuperar las posiciones perdidas.... El apoyo y las continuas llamadas del episcopado unieron a los católicos bajo una común bandera política.... La derecha política, casi ausente del primer parlamento republicano, irrumpía con fuerza, alentada por la jerarquía católica, enarbolando la bandera de la reforma constitucional. (464)

Y de esta manera la tensión social se agudizó desde el primer momento, y no sólo por las protestas de anarquistas y comunistas. Después sobrevino el llamado ‘bienio negro’ (1933-1935) que significó una rectificación de las reformas progresistas del gobierno anterior. Y por último una tercera etapa marcada por el triunfo electoral (en febrero de 1936) de la coalición de izquierdas llamada Frente Popular, que sólo pudo gobernar en paz durante cinco meses,

porque, desde principios de junio, cada día se fue agravando la crisis social. “La derecha pensaba que a continuación se produciría la tan temida revolución a la que había que poner freno a cualquier precio. Y junto a los militares empezó a tramar la conspiración que pusiera fin a este sistema político” (Lola Cruz 684). Y así, el 18 de julio de ese año el ejército se hace con el dominio de todo el territorio del protectorado de Marruecos, y los sublevados se ponen a las órdenes del general Francisco Franco Bahamonde, que desde Canarias decreta el estado de guerra, y el alzamiento contra ‘la anarquía y la ilegalidad’, según sus propias palabras. Una circunstancia socio-política, la etapa más sangrienta y terrible de la historia española, que Helen Graham deja claramente definida cuando afirma que,

On 18 July 1936 the military rebellion that had erupted the previous day in Melilla, Spanish North Africa, spread to garrisons on the mainland. In symbolic terms it revealed the serious limits of Republican control over the state. In practical terms, in shattering both army and police command structures the rebellion deprived the liberal republican government of the coercive force it needed to exercise centralized control of resistance measures. (79)

Desatada la Guerra Civil, comienzan a aparecer documentales generalistas que reproducen la cruenta historia de esos años, por ejemplo, *Victoire de la Vie (Return to Life, 1937)*, una producción de Frontier Films que aborda el tema de los servicios médicos internacionales al servicio del bando republicano durante el conflicto bélico; la primera película del admirable fotógrafo Henri Cartier-Bresson, que posteriormente dirigiría otros dos relevantes documentales en apoyo a la República: *Con la Brigada Abraham Lincoln en España (1937-38)*, co-realizado con Herbert Kline, y *L'Espagne vivra (1938)*, un canto de optimismo y buena voluntad, que pronto quedaría lamentablemente frustrado con la derrota republicana y la implantación de la cruenta dictadura. Y también merece especial recordatorio el magnífico *Ispaniya*, rodado en 1936 por Roman Karmen y editado en 1939 de forma magistral por Esfir



Shub. Un documental que es fiel reflejo de la teoría y la práctica del cine revolucionario de los años veinte.

El modo expositivo, el más tradicional de todos, se inserta de forma activa en las batallas y sus consecuencias. Por lo general, como ya sabemos, los documentales generalistas de esta expresión modal se dirigen directamente al espectador asumiendo el comentario en *off*, como ‘voz de autoridad’, omnisciente, casi siempre grabada por un locutor profesional, aunque a veces, según los intereses del director, se usan voces no profesionales, pero más a tono (por dicción, o por vínculo afectivo) con los contenidos del texto escrito, y con los objetivos perseguidos por el documental. Y un ejemplo notable, extraordinario, lo tenemos en la obra maestra *Tierra de España (The Spanish Earth, 1937)*, donde Joris Ivens optó por la voz de Ernest Hemingway para leer el texto que él mismo había escrito para acompañar a las imágenes de la guerra. Un documental, como ya sabemos, que desde su estreno fue calificado como la mejor realización fílmica sobre la Guerra Civil. El núcleo central de la película lo constituye el enfrentamiento bélico, pero en lugar de limitarse al reportaje convencional de batallas, pólvora y sangre, introduce otro elemento de contenido más humano, que le confiere a la película una enorme fuerza expresiva: la lucha que mantienen los habitantes de Fuentidueña de Tajo para regar las tierras reseca, y asegurar así el abastecimiento de víveres a los combatientes republicanos. Todo matizado por tres brevísimas apariciones de Julián, un personaje cuya presencia individualiza la historia, como hiciera Flaherty con Nanook. Y por esta vía humanista, antropológica, la conclusión de la película deja clara la idea de que el pueblo llano fue siempre un sector opuesto a los enemigos de la República. Estas expresiones ideo-estéticas convirtieron a esta obra maestra en un hito ineludible en la historia del cine militante, y fue tan grande su repercusión internacional, que tras la guerra el gobierno franquista declaró a Joris Ivens *persona non grata*, prohibiéndole la entrada en el país durante la dictadura.

Por estos años la producción anarquista española también se empeña en el tratamiento temático de la Guerra, y deja para la historia del cine títulos como *Defensa de Madrid* (1936), de Ángel Villatoro, que muestra los preparativos de la población civil para los ataques aéreos que constantemente sembraban la muerte en la capital española; *Cantando en las trincheras* (1937), de Juan Manuel Plaza, maravilloso documental realizado cuando el cantante Paul Robeson, la figura más importante de la música negra norteamericana por esos años, estuvo unos días con las Brigadas Internacionales en los frentes de Madrid y Teruel, cantándoles canciones y animando a los combatientes, y *Por la unidad hacia la victoria* (1937), de Fernando G. Mantilla, que contiene entre sus documentos un sugerente discurso de José Díaz, el secretario general del PCE en aquella época, combinado con actividades sociales, políticas y productivas del frente y la retaguardia republicanas.

Después de la guerra, y durante la dictadura, son realizados muchos documentales cuyo objetivo común era la propuesta de un acercamiento a la agresividad inhumana de la contienda y sus terribles consecuencias. De algunos directores extranjeros destacan, sobre todo, *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1963) del francés Frédéric Rossif; un extraordinario documental sobre los turbulentos años de rebeliones, encarnizados enfrenamientos, bombardeos (los de Madrid, pero también el de Guernica), resistencia, destrucción y muerte, en un perfecto ejercicio de edición, a partir de un minucioso trabajo de documentación que revela imágenes de un terrible dramatismo, reforzado con una excelente banda sonora y unos textos de gran valor literario y eficacia comunicativa, que, como todo documental de modalidad expresiva, se empeña en crear preguntas acerca del conocimiento real de las cosas. Deslumbrante también resulta *El perro negro. Historias de la Guerra Civil Española* (*The black dog. Stories from the Spanish Civil War*, 2004) del húngaro Péter Forgács; un documental donde se mezclan el tipo histórico y la modalidades poética y observacional, en un revelador *collage* de películas caseras, de simples *home movies*,

registradas casi al descuido por camarógrafos aficionados, que derivan, dada la eficacia de la edición que constantemente rememora el estilo de Esfir Shub, hacia una original historia que traza de forma elocuente un conmovedor recorrido por la España de los años 30 y 40, poniendo de relieve muchos secretos del pasado, y una gran variedad de matices históricos ocultos tras el desarrollo de la Guerra Civil. Un documental insertado también en el modo poético que, como sabemos, es aquella variedad del género, que haciendo énfasis en las asociaciones audiovisuales inspiradas en el mundo histórico, comparte terreno creativo con la vanguardia y refuerza de manera elocuente el potencial poético de la realidad objetiva. A esa modalidad de alto vuelo, que ha dejado títulos memorables en la historia del cine, pertenece también el excelente *Granada, Granada, Granada mía (Grenada, Grenada, Grenada moya*, 1967) de Roman Karmen; un magistral cine-poema dedicado a los internacionalistas soviéticos de la generación del director que combatieron heroicamente junto a los republicanos.

A los realizadores españoles también se deben algunos documentales interesantes sobre la terrible historia de estos años. Y así merecen recordación títulos tan sugerentes como *Lejos de los árboles* (1972), de Jacinto Esteva, que viene a ser una especie de actualización del célebre *Las Hurdes: Tierra sin pan* de Luis Buñuel; y los ya mencionados *Les deus mémoires* (1974), de Jorge Semprún, y *La vieja memoria* (1978), de Jaime Camino. Pero, de todos los documentales que abordan esta temática, destaca sobre todo, de manera extraordinaria, *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino. Se trata de un sorprendente documental trabajado desde la modalidad reflexiva, que propone un reajuste de ciertos parámetros del género, y una especie de negociación, un espacio de encuentro, entre el realizador y el espectador. Un cuestionamiento de la veracidad del contenido expuesto por el material de archivo franquista recopilado, y de los documentales que han hecho uso de ese metraje. Un ejemplo elocuente del modo reflexivo que, desde una

perspectiva crítica, atrae la atención del espectador hacia las convenciones que rigen al documental para construir una historia. La revelación de la naturaleza *falsa* de unas imágenes que quizás ilustran, pero que jamás sustituyen una parte horrible de la realidad española franquista. La expresión de una duda sobre la capacidad del discurso audiovisual, documental o informativo, como incuestionable contenedor de la realidad, poniendo en tela de juicio el mismo concepto clásico de *cine documental* como incuestionable cine de *lo real*, y subrayando su condición de documento parcial, que en este caso ha dejado de representar una verdad inamovible.

*Canciones para después de una guerra* se convierte entonces en una radiografía implacable, emotiva, lúdica de la posguerra, pero también de la guerra. Una propuesta original en complicidad con el espectador. Un *film-collage* sobre la memoria de una época a partir de imágenes toleradas y ensalzadas por la censura del Régimen. Un juego de imágenes, sonidos y ritmos, con sutiles asociaciones intelectuales al mejor estilo eisensteniano, que no recurre a ninguna convención argumental, sino a los cantares de patio de vecindad, de exaltación patriótica, de devoción religiosa, de formación escolar o de tugurio, que van hilvanando el material de archivo que compone la historia. Las tropas del Ejército Nacional desfilando triunfantes como temible colofón a la Guerra Civil, el ensalzamiento de Francisco Franco como caudillo y Jefe de Estado, el apretón de manos entre Franco y Adolf Hitler, las cartillas de racionamiento, el lujo y el estraperlo, son algunos de los innumerables fragmentos de imágenes documentales propagandísticas, producidas en honor del bastión ideológico del Régimen, que discurren, reinterpretadas, en contrapunteo con las no menos abundantes y expresivas tonadillas y canciones, para conformar el retrato de un país marcado a fuego por una época. Se trata en definitiva de uno de los documentales más importantes y representativos de la historia del cine español. Una especie de expresión metafórica de la historia.

En general, todos los títulos que hemos revisado ayudan a conformar un abarcador panorama cinematográfico de amplio, objetivo y profundo contenido histórico; pero este dramático retrato histórico, en todas sus connotaciones, tiene su más intensa, elocuente y acabada expresión, como analizaremos en este capítulo, en el documental biográfico *Caudillo* (1973), también de Basilio Martín Patino.

#### **4.4. LA VISIÓN DE LA GUERRA EN CAUDILLO.**

*Caudillo* (1973)

Director: Basilio Martín Patino

Guión: Basilio Martín Patino con la colaboración de José Luis García Sánchez

Producción: Retasa

Jefe de Producción: José F. Cormenzana

Fotografía: Alfredo F. Mayo

Montaje: José Luis Peláez

Documentación: Jesús Munárriz

Recitado: Héctor Alterio.

*Caudillo* (1973) es un extraordinario, fascinante documental de Basilio Martín Patino, realizado según los principios de la antipatía electiva, que tiene su basamento en la selección del biografiado (Francisco Franco Bahamonde, en este caso) a partir de la aversión y la animosidad. Un biodocumental que eleva su nivel de calidad dada la intensidad de rechazo que demuestra. Sabemos ya que mientras más fuerte sean antipatía o afinidad, mejor, más intensa, más atrayente será la biografía, porque más implicado se mostrará el realizador con la historia de vida que desarrolla, y más elocuente será por tanto el fruto de su trabajo.

Este excelente documental usa incluso las mismas imágenes de archivo (fotografías, metraje fílmico, banda sonora) de otros documentales que desarrollan el tema de la Guerra Civil Española, entre ellos el ya mencionado *Canciones para después de una guerra* (1971). Un *film-collage* sobre la memoria de una época, una radiografía de la guerra y la posguerra a partir de imágenes toleradas y ensalzadas por la censura del Régimen. Una especie de expresión metafórica de la historia cuyo alcance el mismo director Martín Patino quiso ampliar y enriquecer en *Caudillo*, esta vez desde una perspectiva biográfica, donde las mismas imágenes, los mismos planos de archivo, cobran otro carácter, y refuerzan la intensidad y la eficacia de su condena, porque ahora los desmanes de la guerra y la dictadura tiene nombre y apellido concreto, lo que garantiza la estrecha relación que establece el documental biográfico con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra. *Caudillo* se convierte así en una indagación más puntual, honda, intensa y creativa de la realidad, mucho más rica que la desarrollada por los documentales generalistas tradicionales. Una evidencia incuestionable que refuerza la hipótesis de esta disertación.

La primera secuencia resulta ya paradigmática. Todo empieza como en un cuento, una fábula, una leyenda. Mientras discurren imágenes de archivo de las batallas, y de los heridos y mutilados del bando republicano, todas en blanco y negro, y otras en color, filmadas *ad hoc*, cámara en mano, con el mismo carácter imperfecto de los planos de archivo, que muestran las ruinas del pueblo aragonés de Belchite. Una metáfora visual que refuerza la idea de que la destrucción persiste todavía en el tiempo histórico en que se construye el documental. Escuchamos entonces una voz en *off* que, en contrapunto con esta visión apocalíptica, asegura que: “Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar a España” (Martín Patino 00:01:17). Y entonces aparece el retrato icónico del Generalísimo enarbolando la bandera española, y se escuchan vítores celebratorios, y aparece el título: *Caudillo*. Es el

momento en que el espectador comienza a formularse varias preguntas desconcertantes: ¿Salvar a España? ¿Así, destruyéndola? ¿A golpe de metralla, bombas y sangre? ¿Un mesías enviado por Dios? ¿Qué Dios puede estar en contubernio con un genocida de esa categoría? Y después, a lo largo del desarrollo del documental, esas preguntas sin respuestas estarán ahí, por debajo de la historia biográfica que nos cuenta la película, y le aportarán una intensidad cada vez mayor al material de archivo de las dos Españas en guerra; a los tortuosos caminos que va tomando la historia del país, sembrada de muertes y destrucción, siempre vista desde la perspectiva biográfica de ese personaje que habla en nombre de Dios.

Después del título, y de la mesiánica proclamación, comienzan a desarrollarse los apuntes biográficos sobre el futuro dictador, a partir de citas personales, y datos de vida de matices autobiográficos, como aquel que deja oír una elocuente confesión del tirano: “La guerra fue siempre lo mío. En la guerra estaba yo seguro” (Martín Patino 00:08:29).

Ofrecidos por una voz de autoridad que relata además cómo se va conformando el franquismo en el ejército, y la traición a la República, y la ascensión de Franco como militar apoyada en material de archivo, fotoanimación, sonido ambiente y canciones de la época. También en *off* se escucha la voz de la hija del dictador hablando de las bondades y excelencias de su padre, que resultan irónicas y contradictorias si las comparamos con el retrato psicológico que nos regala el documental en su conjunto, y que lo muestran, a partir de distintas voces y muchas imágenes de archivo, como una persona metódica, con grandes habilidades para el engaño y el turbio encumbramiento, con un gran amor propio, convencido de su providencialidad, nacido para sobrevivir y triunfar, calculador, con un papel patriarcal y místico autoasignado en nombre de Dios. Un retrato que muestra el espíritu dictatorial y homicida que toda la vida acompañó y definió a Francisco Franco, y que Gloria Benido deja muy bien demarcado en uno de sus comentarios críticos, cuando asegura que:

Nos encontramos ante una obra que relata la vida del dictador ... imbricando sus logros y ascensos militares en el contexto histórico que rodea la gestación y desarrollo de la Guerra Civil Española. Así, la confrontación y el dolor de un pueblo dividido por sus ideas y convicciones actúan como marco en el que discurre la carrera de este militar mediocre y ambicioso (4).

En general se trata de una biografía no convencional, pero conformadora de un retrato del dictador, en contrapunto con la Historia que él mismo va generando. La película, no obstante, sí es un estudio de la Guerra Civil a través de rasgos biográficos y psicológicos del hombre que la orquestó y dirigió. *Caudillo* no es propiamente una biografía de Franco en el sentido clásico del término, pero su figura es el pretexto alrededor del cual gira un discurso sobre la España de los años 30: la Segunda República y la Guerra Civil Española.

Basilio Martín Patino realizó en *Caudillo* una gran labor de investigación y de montaje. A consecuencia de su obligada clandestinidad, (luego del estreno de *Canciones para después de una guerra*), tuvo que acudir a los archivos cinematográficos del extranjero, sobre todo en Londres, París y Lisboa, para reunir buena parte del material necesario para la conformación del documental. Por ejemplo, los breves fragmentos de discursos de Franco, vestido siempre de militar, filmados durante la guerra, en el primero de los cuales el déspota asegura que “España cumple en los momentos actuales su destino providencial. Como en otras épocas, derrama ahora su sangre en defensa de la civilización. El mundo, en un mañana próximo, comprenderá la magnitud del sacrificio y entonará sus cantos de agradecimiento” (Martín Patino 00:26:18). Una cínica afirmación que en el documental aparece enfrentada a un discurso de Largo Caballero cargado de hondo patriotismo; una confrontación que las imágenes de archivo refuerzan maravillosamente en un montaje paralelo muy expresivo. Y casi al final del documental, con absoluta desfachatez, en otro discurso de inédito archivo, el dictador afirma que: “En estos momentos en que España asombra al mundo con la vitalidad



de una raza y la espiritualidad de un pueblo, me es grato ofrecer este despertar de la nación en lucha heroica por la civilización y por la grandeza de España” (Martín Patino 01:41:06).

Palabras, con las que el tirano justificaba las pérdidas humanas y materiales de una Guerra Civil permeada de sangre, destrucción y muerte; una aseveración que termina en una confrontación con las terribles imágenes de archivo, inéditas para el espectador español, que dejan claro el mensaje final del documental y que ayudan a componer el retrato del ‘Salvador’ en todos sus matices. Se trata de discursos que van también componiendo la historia de España.

El guión de *Caudillo*, escrito por el propio Basilio Martín Patino, durante el recorrido biográfico que esboza, acudiendo fundamentalmente al archivo fílmico, a la fotoanimación y a la voz de autoridad, incide con frecuencia en el inmenso poder que obtuvo Francisco Franco por parte de la Junta de Defensa Nacional: jefe del gobierno de la zona nacional, generalísimo de las fuerzas de tierra, mar y aire, y general en jefe de los ejércitos de operaciones, asumiendo en su entera plenitud la más absoluta y egocéntrica autoridad, cargos desde los que el Jefe sólo respondía ante Dios y ante la Historia.

A lo largo del documental, con una expresiva visualidad apoyada por unas locuciones muy precisas, y algunas voces de archivo radial, se van exponiendo también las confrontaciones ideológicas que paulatinamente lastraron a la República, y los datos biográficos que evidencian las turbias maniobras del sátrapa en los años anteriores al alzamiento. Este progreso biográfico habla también de cómo se va conformando el franquismo, y la posterior dictadura, desde distintas perspectivas; como la elocuente confrontación entre las voces en *off* de Queipo de Llano y Unamuno, cada uno desde posiciones encontradas, que aportan otros matices al retrato del tirano.

Por otra parte, curiosos y muy elocuentes resultan también otros apuntes biográficos paralelos, breves, pero muy expresivos, como los de Buenaventura Durruti, que funcionan

como contrapartida enriquecedora de la biografía principal, la del Caudillo, para ofrecer además una visión más abarcadora del contexto.

Y otro logro extra-biográfico que matiza y enriquece la visión que el documental propone sobre la vida y obra de Franco, y su relación contextual, lo ofrece la voz de Pablo Neruda, cuando habla de la guerra, en contrapunto con fotos y planos de archivo que muestran de forma muy expresiva los bombardeos de Madrid, y su rastro de muerte y destrucción; un discurso visual apoyado por el sonido, por el lamento casi imperceptible de una guitarra. Una secuencia de montaje muy emotiva y bien lograda, que remite a las preguntas iniciales: ¿Salvar a España? ¿Cómo? ¿De qué? ¿De quiénes? Y así, desde el biodocumental, este abarcador y multifacético repaso histórico cobra un carácter más expresivo que en otros documentales ya mencionados, incluso el excelente *Canciones para después de una Guerra*, a pesar de las similitudes en cuanto a la banda sonora que por momentos hay en estas dos películas de Patino.

Repleto de documentos inéditos, este film tendría un gran interés sólo por la recopilación que constituye, pero Martín Patino logra además apasionarnos, conmovernos, estremecernos. Porque, como sostiene Javier Rueda en su esclarecedor comentario crítico,

este documental nos regala un montaje vibrante, lleno de energía y de épica, con secuencias emocionantes y emocionadas como los bombardeos de Madrid acompañados por el poema de Neruda “Madrid 1936”, el escrito de despedida de Don Miguel de Unamuno, el *Himne dels Segadors* utilizado como marcha fúnebre que acompaña a las imágenes de los catalanes derrotados que han de exiliarse o las imágenes del entierro del camarada Durruti. (2)

Secuencias de emotividad extraordinaria, en las que el realizador desmonta con ironía e inteligencia, y con imágenes que hablan por sí mismas, todo el tinglado épico-imperial de

cruzadas, de arcángeles con espadas, que durante tanto tiempo fue la iconografía heroico-triunfalista y de cartón-piedra de la dictadura. Un conmovedor discurso antifranquista muy elogiado por los comentarios críticos de Fernando Trueba, Jorge-Mauro de Pedro, Gloria Benido y Antonio Dopazo, entre muchos otros.

La película aporta un excelente material inédito sobre un periodo fundamental de la historia española. El esbozo psicológico de un sicópata y las consecuencias de sus actos y sus ambiciones, que hicieron posible una tragedia fratricida que enfrentó a todos los españoles para hundir al país en una estela de sangre, muerte y destrucción; no para salvarlo en nombre de Dios. Y así, resulta obvio que Patino no quiso hacer una obra de historiador, sino de ‘recuperador’ del clima de cierto momento histórico a través de la biografía del hombre enviado por Dios para destruir España, a partir de imágenes elocuentes, desgarradas, que desde esta perspectiva resultan absolutamente conmovedoras.

En este documental, como en la mayoría de los biográficos, hay un uso muy acertado de las *home movies*, con la misma intención cuestionadora, crítica, con la que Esfir Shub usó las de la familia zarista en su célebre *La caída de la dinastía Romanov (Padenie Dinastii Romanovykh, 1927)*. Así podemos observar, en seis secuencias perfectamente elaboradas, al dictador en familia, disfrutando de gratos momentos de idílica calidez, pero nunca nos abandona la imagen en contrapunto de una España destruida, acosada por el odio, el dolor y la muerte. También resulta muy elocuente la fotoanimación de la boda del Mesías, del Redentor, con Carmen Polo, y otras muchas imágenes familiares que hacen contrapunteo con las de los bombardeos, la destrucción y la muerte en Madrid, sobre todo.

Y otra secuencia memorable, con un estilo similar a la anterior, muestra al Salvador de la Patria junto a su mujer y su hija, en una escena de archivo televisivo, de ‘metraje encontrado’, que resulta un clásico de la propaganda franquista que Patino se encarga de

reinterpretar, de recontextualizar. Carmencita, en plano medio, a instancias de su admirado padre, lanza ante las cámaras el siguiente mensaje: “Pido a Dios que todos los niños del mundo no conozcan los sufrimientos y las tristezas que tienen los niños que aún están en poder de los enemigos de mi patria, a los que envío un beso fraternal. ¡Viva España!” (Martín Patino 01:28:06). Y concluye con un saludo al estilo fascista. Esta escena, que ofreció una maravillosa, idílica imagen familiar para la sociedad franquista, fue contrapuesta por Martín Patino con otras escenas que muestran a niños republicanos despidiéndose con dolor de sus familiares, antes de partir al exilio; unas imágenes que, con esta asociación intelectual, resultan más terribles y conmovedoras que en otros documentales generalistas.

Este recurso formal de la antítesis enlaza a *Caudillo* con la mejor tradición literaria española. Desde el comienzo del documental los episodios de la vida y la carrera del tirano van siendo confrontados con los hechos que dieron lugar a la Guerra Civil. Y, como acertadamente comenta Gloria Benido en sus reflexiones sobre el documental de Martín Patino: “La narración va ofreciendo series antitéticas de imágenes que oponen dos modos de entender y sentir España, dos proyectos políticos distintos: el nacional y el republicano. Entronca así Patino con la amargura noventayochista y el pesimismo machadiano al mostrar dos Españas enfrentadas en una vieja lucha que opone tradición y progreso” (3). Exponiendo además un contraste elocuente entre la realidad y el mensaje oficial. Ejemplos antagónicos notables y maravillosamente logrados los encontramos también en algunas secuencias memorables como la del discurso patriotero del Hombre de Dios frente al de Largo Caballero en las Cortes defendiendo la legalidad de la República, que ya hemos comentado, y otro del primer plano del dictador, con una torcida sonrisa, en contrapunto con el incendiario discurso de un sindicalista catalán, y las palabras (ya mencionadas) de la hijita de Franco aconsejando a los niños del mundo a ser buenos y no hacer guerras, frente al exilio de los niños vascos tras el horrendo bombardeo de Guernica pactado por su padre. Se trata de ejemplos notables en

los que Martín Patino acude al montaje intelectual de Sergei M. Eisenstein, según el cual dos planos (A y B) confrontados, generan un tercer plano abstracto, inmaterial, que es la idea conformada por el propio espectador cuando relaciona esos dos planos o esas dos secuencias. Se trata de un recurso usado por Patino con mucha eficacia a lo largo de todo el documental sin acudir al uso de una locución explícita.

Y así Martín Patino, a partir de una constante colisión retórica entre los dos bandos, configura un anti-retrato de Franco, desconstruyendo el icono creado a lo largo de casi cuarenta años de dictadura por medio de imágenes oficiales, símbolos políticos e históricos, ritos sociales y una abierta manipulación informativa e ideológica. *Caudillo* reutiliza mucho material de archivo, tanto del bando nacional como del republicano, para ofrecer una relectura de la historia verdadera, muy distante de aquella otra construida por los medios oficialistas del franquismo, como ya había hecho en *Canciones para después de una guerra*, pero que ahora, desde una cerrada perspectiva biográfica cobran más intensidad, y hacen más elocuente y crítico el mensaje antifranquista. No abundan los datos, las locuciones objetivas, las cifras, sino la emoción que surge de la fratricida contienda bélica. Como todo documental de modalidad expresiva, queda superada toda intencionalidad periodística, para dar paso a sentimientos de dolor por la violencia de la guerra, y la destrucción y muerte que de ella se derivaron, y el fracaso de la esperanza en un país subyugado por una cruenta y prolongada dictadura. Pero al final sí hay algunos datos objetivos que resultan muy útiles para reforzar la emoción subjetiva generada por esta revisión de la historia española; una secuencia en la que se establece un impecable contrapunto entre la voz en *off*, que hace una apología del Supremo Salvador, y las imágenes de destrucción, hambre y huida masiva de la población civil por los caminos españoles.

Y entonces, al cierre del biodocumental, volvemos a hacernos las preguntas que afloran desde el comienzo, en todas las escenas, como pertinaces destellos que van conformando la anti-biografía: ¿Enviado por Dios para salvar a España? ¿Así? ¿De esa forma tan catastrófica? Y siguiendo estas directrices podemos concluir, de acuerdo con las reflexiones de Enrique Colmena, que se trata de una “obra imprescindible para entender a Franco y su estúpido régimen de terror (como lo llamó Unamuno en su abrumador testamento intelectual, que auguró poco antes de morir, con atroz anticipación, lo que sería el país bajo la ominosa bota del franquismo), *Caudillo* es también en sí mismo un documento histórico” (2).

Y de este modo, cargados de emoción, concluimos este intenso repaso de la historia española en su etapa más terrible, desde una perspectiva que posibilita una indagación de esa realidad, mucho más profunda, enriquecedora y emotiva que en otros documentales generalistas de excelente calidad.

#### **4.5. EL FRANQUISMO Y LOS DOCUMENTALES.**

Terminada la Guerra Civil comienza en España la terrible etapa dictatorial, normalmente dividida por los historiadores en tres periodos generales. El primer franquismo o ‘etapa azul’ (1939-1950), de absoluta orientación fascista, caracterizado por la represión, la autarquía, el mercado negro y el retroceso económico. El segundo franquismo (1951-1960), marcado por la rebelión interior, las huelgas, y el descontento de la intelectualidad. El tercer franquismo (1961-1975), donde persiste la conflictividad obrera y universitaria, a pesar del notable desarrollo económico. Esos treinta y seis años delimitan una etapa intensa, difícil, marcada por la autocracia de Francisco Franco, que negaba toda opción para un Estado de derecho, ya que el Salvador de la Patria siempre conservó la facultad de dictar normas de cumplimiento obligatorio, sin encomendarse a nadie más que a Dios. Y así, la estructuración

del régimen político de los vencedores, y su política económica, educativa y social jamás entraron en confrontación con el carácter de dictadura personal que tuvo el Régimen franquista.

Esta particular y privada oligarquía definió desde el verano de 1939 sus objetivos principales: el aniquilamiento de la oposición, el favoritismo de las clases dominantes apoyado en la complicidad de la Iglesia, y la búsqueda de una legitimación internacional con las consecuentes ayudas exteriores, que en principio resultaron muy difíciles. Con el final de la contienda bélica comenzó en España un período nefasto que el historiador Manuel Tuñón de Lara sintetiza de esta manera:

Los años que siguen a la Guerra Civil Española se caracterizan porque los grupos sociales dominantes son relativamente restringidos; se trata principalmente de la alta cúpula del poder económico, de los grandes negociantes que sacaron partido del mercado negro, así como de algunos militares incrustados en la alta empresa, pública y privada. Esos sectores o fracciones sociales obtuvieron unos beneficios acrecentados durante un decenio. Durante esos años, sin embargo, España conoce una profunda depresión económica que va hasta 1945 y, en algunos aspectos, hasta un lustro más allá; el contraste entre unos y otros sectores sociales resulta particularmente chocante. Se trata de una realidad histórica, que la dictadura intentó ocultar y que hoy es una evidencia de nuestra historia contemporánea. (623)

Una realidad histórica que el cine, sobre todo el documental, se ha encargado de representar desde una intensidad muy elocuente, haciendo una inmersión creativa en ese contexto, y sacando a la luz muchos aspectos que la desmemoria colectiva se empeñaba en olvidar.

Son varios y muy bien logrados los documentales generalistas que retratan el franquismo, su deriva política y social, los devastadores efectos de la posguerra para la

economía, y las aflicciones de una sociedad golpeada por el odio fratricida. Entre todos esos documentales generalistas, citados por Román Gubern, merecen recordación especial los siguientes: *Extranjeros de sí mismos* (2000), de José Luis López- Linares y Javier Rioyo, sobre las motivaciones que impulsaron a un grupo de jóvenes (miembros de las Brigadas Internacionales, fascistas italianos que apoyaron a Franco durante la Guerra Civil, y ex combatientes de la División Azul) a participar en guerras que no les afectaban directamente. *La guerrilla de la memoria* (2001), de Javier Corcuera, sobre los maquis; aquellos combatientes republicanos que se negaron a aceptar la derrota y se echaron al monte para luchar contra el régimen franquista. *Las fosas del silencio* (2003), de Montse Armengou y Ricard Belis, que clama por mantener la memoria histórica, y cuenta uno de los episodios más horripilantes de la historia española: la ejecución y desaparición de miles de republicanos entre 1936 y 1939. *Rejas en la memoria* (2004), de Manuel Palacios, que rescata del olvido a los vencidos de la Guerra Civil, y descubre los cientos de campos de concentración, los miles de prisioneros de la dictadura franquista, y las torturas y fusilamientos que muchos sufrieron.

Entre todos estos documentales queda conformado el abarcador panorama de una terrible realidad histórica, aunque esa indagación, esa inmersión en el pasado reciente, adquiere un matiz más creativo, elocuente y conmovedor, cuando las historias adquieren, al menos, ciertos matices biográficos. Como en el caso de *Los niños de Rusia* (2000), de Jaime Camino, que aborda las vidas de varios ‘infantes’, hoy septuagenarios, que fueron enviados por sus padres a la Unión Soviética para alejarlos de los pesares y los peligros del conflicto bélico. A través de estos relatos biográficos nos enteramos de las peripecias de ese largo viaje a la nostalgia del que muchos no pudieron regresar hasta veinte años después; y desde el profundo dolor de estas vivencias nos llegan, con mayor intensidad, las terribles consecuencias de aquella etapa beligerante. E interesante también resulta *Cosas raras que*



*pasaban entonces* (2008), de Francina Verdés y Pablo Baur; una historia de vida que nos regala una visión muy personal de la Guerra Civil, basada en el testimonio interactivo de Ramón Sangés, un agricultor casi nonagenario que recorre con los realizadores los paisajes leridanos en los que luchó contra el bando nacionalista. Y de todos los biodocumentales que remiten a esa época con un tratamiento más intenso y creativo resulta destacable, sobre todo, *Queridísimos verdugos* (1973), de Basilio Martín Patino, que sigue de cerca la vida y ‘actividad profesional’ de tres verdugos españoles de principios de los años 70. Un fuerte alegato contra la pena de muerte, con detalles sobrecogedores de algunas ejecuciones, y sobre todo, un retrato espeluznante de una España a punto de salir de la dictadura.

#### **4.6. LA VISIÓN DEL FRANQUISMO EN *BUCAREST, LA MEMORIA PERDIDA*.**

*Bucarest, la memoria perdida* (2008)

Guión y dirección: Albert Solé

Fotografía: Ibon Olaskoaga, David Fernández Millares

Música: David Giró

Montaje: Ibon Olaskoaga

Producción: Davina Breillet

Productoras: Bausan Films y Minimal Films.

En las últimas décadas, la historia del cine español, muy en consonancia con la evolución de la cinematografía universal, se ha visto enriquecida con una expresión modernizada y creciente del género documental. *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008), que es la película en la que nos centraremos ahora, asume, como otros biodocumentales, un renovador entramado narrativo donde la tendencia biográfica o autobiográfica transgrede los códigos de objetividad del género documental tradicional para

ofrecer un tratamiento creativo cargado de actualidad. Y tomando en cuenta la relación de esta obra con el cine español en general Martí Freixas aseguraba que,

*Bucarest, la memoria perdida* es una película documental sobre la memoria histórica española que aporta, por fin, aire fresco a esta corriente audiovisual.... Después de muchos años de trabajos audiovisuales sobre la memoria histórica *Bucarest ...* de Albert Solé marca un camino interesante, sanamente subjetivo, con una amenidad que no resta peso a la importancia de lo que está contando. (6)

Se trata de una película que desde el mismo título alude a un espacio concreto: la ciudad de Bucarest, y a una situación personal: la desmemoria. Por un lado la metrópolis donde nace Albert Solé, y donde discurre la clandestinidad y el exilio de su padre, Jordi Solé Tura, que adquiere en la película una presencia diluida, casi anecdótica; y por otro lado el acoso del Alzheimer, que hace que el biografiado se refiera a Bucarest, el lugar donde nació su hijo, como “la ciudad que no recuerdo” (Solé 01:00:48). Esa memoria *perdida*, en la que se centra esta historia, es la remembranza de un pasado histórico que urge recuperar, y también la evocación de un pasado personal, que conduce hacia una reflexión sobre la política, la nostalgia, la familia, y la vida. Un biodocumental que deviene según Javier Ocaña en “una especie de exorcismo personal y cinematográfico en el que se analizan los inicios de Solé Tura en el PCE, su forzado exilio, su vida familiar, el regreso a la España de Franco, su paso por la cárcel y su labor como uno de los padres de la Constitución de 1978” (10). Un relato biográfico donde política y familia se mezclan a cada paso y en cada escena. Una atinada realización donde se entrecruzan creativamente los pronombres personales: la voz de un *yo* autobiográfico orientada hacia la definición identitaria (enriquecida con *home movies*, y fotoanimación), el diálogo entre esa primera persona y el cercano *tú*, los recuerdos de familia (padre, madre, abuela, y director) expresados desde el *nosotros*, y la referencia explícita a la tercera persona (*él*), según la evocación de los otros entrevistados, y también la voz del

director asumiendo el rol de autoridad que de manera impersonal hace una revisión de la historia española confrontada con una rica variedad de archivo visual y una emisión de la mítica Radio Pirenaica, que conforman un tratamiento de la realidad muy creativo, con un alto grado de valor testimonial, mucho más rico que el aportado por los documentales generalistas.

Estas diferentes, y mixturadas perspectivas biográficas, componen la base que sirve de fundamento al discurso narrativo de *Bucarest, la memoria perdida*, que se traduce en una búsqueda identitaria, un esfuerzo de esclarecimiento vivencial, un deseo de perennidad, un intento generoso de detener el tiempo visualizado en las imágenes, convertidas en guardianas de los recuerdos, y en elementos probatorios de una existencia y de las verdades que la componen. Una intencionalidad muy cercana a las concepciones de Roland Barthes: “La Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma. La Fotografía jamás miente, jamás podrá mentir sobre su existencia.... Toda Fotografía es un certificado de presencia” (151).

Y así, el material de archivo compuesto por fotografías, *home movies*, y las revelaciones de varios personajes sociales (Manuel Fraga, Santiago Carrillo, Jorge Semprún, Antoni Tàpies, Jordi Pujol, Miguel Núñez, Francesc Vicens, entre otros), que fueron testigos de importantes acontecimientos que marcaron la vida del biografiado, se suceden con un estilo de documental histórico, de filme de investigación, que atañe también al contexto y a su historia, dejando un espacio abierto para la comprensión y la reflexión, garantizando una indagación más puntual, honda, intensa y creativa de la realidad que intenta recrear.

Y acudiendo al recurso de los documentos personales, asistimos también a la lectura de unas cartas que Jordi Solé le escribió a su hijo durante su encierro en la Cárcel Modelo de Barcelona. Una lectura colectiva en voz alta que implica a la madre, el padre y al mismo director del documental. Un ejercicio de memoria que le añade al biodocumental cierto

carácter subjetivo que refuerza su renuncia a toda pretensión de historicidad dogmática, que no pretende erigirse en discurso historiográfico convencional, sino en repaso de una vida cercana, que deja entrever en todos sus matices la historia del país, y que hace posible abrir cuestionamientos, invitar a la reflexión, y resistirse al olvido. Una foto de familia para enriquecer el álbum del país, que significa una apertura hacia los fundamentos de la creación artística; una excelente foto que marca un camino interesante, subjetivo, pero coherentemente estructurado, válido para recuperar partes ocultas de la represión franquista, y de la lucha de la izquierda contra la dictadura, en contraposición con la desmemoria general de la sociedad. Porque, según expresan Inmaculada Sánchez Alarcón y Alejandro Jerez Zambrana en un lúcido artículo sobre este ejercicio de memoria, “El viaje emocional que emprende el director para entender su propia historia materializa de manera especialmente fiel la reconstrucción social del recuerdo. La identidad individual y/o familiar del realizador-protagonista, su verdad narrativa ... da sentido, por tanto, a la identidad colectiva” (12). Se trata de una película que se sitúa a medio camino entre una revisión subjetiva-objetiva de las acciones de la izquierda radical clandestina durante el franquismo, y una narración personal de carácter autobiográfico, como ya se ha indicado. Un documental empeñado en recuperar historias privadas en las que se mezclan numerosos testimonios de la familia del director, con otros de personajes sociales ya mencionados, y con episodios poco conocidos de la lucha antifranquista, y de la crisis interna del partido comunista, para componer un emotivo retrato del protagonista, y una indagación profusa y profunda de la realidad histórica española.

*Bucarest, la memoria perdida* es, en definitiva, un documental sobre el recuerdo y también sobre el olvido, y un empeño del periodista Albert Solé por recuperar sus raíces parentales y superar la desmemoria histórica de la sociedad española. Una película sobre la herencia del pasado y el deber de recordar; una mezcla del pasado de una familia y de un país. Un biodocumental que construye una memoria personal, consanguínea, filial, a partir de

los recuerdos de las acciones clandestinas, el encarcelamiento del padre, y los desmanes de la dictadura, con un objetivo muy bien definido: evitar que esos recuerdos, y esa memoria general, se pierdan en el tiempo. Una escena memorable es aquella en la que el director, asumiendo un rol protagónico, visita, acompañado de un ex preso político, la cárcel en la que estuvo recluido su padre. Una confrontación muy bien realizada entre pasado y presente, apoyada en una excelente fotoanimación que refuerza el vuelo poético de esta inmersión biográfica. Una búsqueda íntima y personal, que deriva hacia una aprehensión creativa de la Historia, y compone un fiel, detallado e intenso retrato de la dictadura y la posterior Transición. Un recorrido por el laberinto de la memoria. La re-construcción de un puzzle, convertido en reminiscencia, en cálida remembranza, a través de múltiples y disímiles evocaciones.

Esos emotivos relatos biográfico-familiares, mezclados con testimonios de destacadas figuras históricas de diversas orientaciones políticas, como Santiago Carrillo, Jorge Semprún, Manuel Fraga y Jordi Pujol, y con abundantes archivos personales, y algunas emisiones de Radio Pirenaica, recorren varias décadas de la historia española, y ayudan a conformar la identidad de un hombre y de un país. Es por ello que Radio España Independiente, la Pirenaica, creada por el Partido Comunista en 1941, a instancias de Dolores Ibárruri, como vía de información y propaganda; la única emisora antifranquista, clandestina, que se podía escuchar en España antes de ser interferida por el Gobierno, se convierte en otro de los protagonistas del documental. Una estación radial a la que la voz de Jordi Solé Tura, con el pseudónimo de Josep Oriol, le confirió un sello muy especial. Un arma de lucha clandestina, difuminada, que convirtió el exilio de Solé y familia en algo muy atípico, etéreo, muy singular, porque, como asegura Santiago Carrillo en uno de sus testimonios: “Mucha gente se creía de verdad que estaba en los Pirineos, pero donde estaba era en Bucarest, y los que trabajaban allí tenían que vivir un poco de manera que no se notara que no estaban en los

Pirineos” (Solé 00:19:05). Es por ello que Albert Solé, durante muchos años, no supo cuál era la ciudad en la que realmente había nacido, ya que el exilio rumano de la familia tenía que permanecer en secreto; una extraña circunstancia que le confirió durante muchos años una notable ambigüedad identitaria.

En buena medida este documental se convierte en una indagación de matiz autobiográfico a la que la voz en *off* del propio director le añade un tono familiar, melancólico, pero de una tenaz persistencia indagatoria que le proporciona un gran valor histórico, que lo convierte en una expresión de la memoria colectiva mucho más rica que la desarrollada por el documental generalista tradicional. Un discurso narrativo muy personal, desarrollado a un ritmo apacible, que conduce al espectador a un *tempo* de sosiego, propicio para la rememoración y la confidencia, y también para la fecunda y plácida reflexión. Una mirada afectuosa, melancólica, sobre la vida del padre, sobre la familia, y también sobre la historia de una etapa del país, y sobre el obligado destierro, que pretende reivindicar la figura de Jordi Solé, pero lejos de un matiz hagiográfico, razón por la cual el realizador acude también al testimonio de enemigos como Manuel Fraga y Jordi Pujol.

Estas características convierten a este biodocumental en una interesante mezcla entre la vida política y la privada de tres personas que le dan forma definitiva al documental: el padre, la madre y el hijo. Por medio de los testimonios de algunos protagonistas sobre los acontecimientos referidos en el documental, y valiéndose también de las aludidas imágenes históricas de archivo, las *home movies*, las fotografías, e incluso las cartas personales, Albert Solé intenta reconstruir un doble pasado: el suyo, como el niño aquel que hasta los diez años de edad no supo que había nacido en Bucarest, y el de su padre, también partiendo desde la frustrada infancia luego del dominio ejercido por la Falange en su pueblo natal, en una elocuente profusión de fotos de la familia, y del vecindario, que el acompañamiento del *Cara al Sol* hace más traumática. Y partir de ahí el desarrollo de una biografía marcada por la lucha

antifranquista, el forzado exilio, la vida familiar, el regreso a la España de Franco, a partir de una cita de *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1968) de Alain Resnais; una escena en la que el protagonista de la película, un exiliado, decide regresar a España, mientras es observado, desde la nostalgia, por Jordi Solé, evocando quizá vestigios del tiempo en la cárcel, su labor como unos de los padres de la Constitución de 1978, y los conflictos internos en el seno del Partido Comunista Español. Y por otra parte están además los relatos biográficos, las vivencias y los recuerdos de la madre como militante comunista, hija ella también de una familia exiliada en Francia como consecuencia de la represión dictatorial.

Y, finalmente, el pacto autobiográfico se quiebra, se amplía, se enriquece, para ofrecernos una especie de documental histórico-biográfico, no solo porque recompone la memoria de una familia, y recobra los recuerdos de la lucha antifranquista en las décadas 60 y 70, y la posterior transición democrática, sino porque busca, sobre todo, revisar la Historia a profundidad, recontextualizarla, queriendo evitar que caiga en el olvido, y rescatarla así, dada la intensidad afectiva que la nutre, con mucha más eficacia que en un documental generalista; y esa una de sus más valiosas aportaciones. Un tratamiento creativo de la realidad histórica, el franquismo en este caso, que completa en buena medida la extraordinaria revisión de la Guerra y de la caída de la República hecha por Martín Patino en su extraordinario *Caudillo*. Y así, estos dos biodocumentales, desde distintas perspectivas, (tercera persona y cercanía) completan una revisión histórica mucho más rica, emotiva y cercana al espectador que la de los documentales generalistas.

#### **4.7. CHILE. UNIDAD POPULAR Y GOLPE DE ESTADO EN LOS DOCUMENTALES.**

Al comienzo de la primavera de 1970 se realizaron en Chile los comicios para elegir un nuevo presidente de la República en reemplazo de Eduardo Frei Montalva. Cincuenta días

de gran tensión que culminaron con la elección de Salvador Allende, que intentaría, desde el comienzo de su gobierno, construir una nueva sociedad sobre bases sociales y económicas totalmente distintas a las que le precedían. “Una revolución dentro de las instituciones. Una revolución con empanadas y vino tinto, como le gustaba decir, destacando el carácter alegre y festivo que quería imprimir a su revolución democrática” (Armando Ramón 191). Pronto se supo, lamentablemente, que no era posible cumplir con estas expectativas, cuando el país quedó dividido en dos bloques políticos antagónicos e irreconciliables que preludiaban la tragedia política que se avecinaba. Los tres años que duró el mandato de la Unidad Popular estuvieron marcados por acciones violentas, que laceraban el país como una infausta respuesta a las acciones políticas que proponía el gobierno. Es por ello que Allende muchas veces denunció ante la opinión pública la existencia de un plan que pretendía el derrocamiento de su administración mediante los desórdenes públicos. Este es, en síntesis, el panorama de tres años de intensa historia chilena, fielmente retratado por el género documental, como veremos a continuación.

En el ámbito cultural, durante los años setenta, hay en América Latina aires muy renovadores: en literatura irrumpe el llamado *boom*, en la música popular florece la canción protesta con una pléyade de brillantes autores e intérpretes, y en la cinematografía se abre paso el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

En noviembre de 1970 asume Allende la presidencia y se inicia el dramático período de mil días caracterizado por un clima de turbulencias y conflictos diarios. El gobierno se vio desde el primer momento rodeado, por una parte, de una fervorosa masa de adherentes y de un caudal de apoyo y solidaridad a nivel mundial sin precedentes, y por otra, de aquellos sectores locales e internacionales cuya rabiosa hostilidad los llevó, virtualmente desde el primer día, a buscar la vía de su



derrocamiento violento. En el cine se intentó poner en movimiento y dinamizar Chile Films, como eje de la política cultural en este campo. (Jacqueline Mouesca 75)

El cine nacional, en todo caso, vivía su proceso original de cambio como producto de la necesidad de buscar una salida al estancamiento y decadencia de una ‘industria nacional’ que en verdad no existía, y en la que el documental aparece como el único género que vive una etapa de auge, y su primer gran momento estelar. Muchos jóvenes directores y técnicos tuvieron en Chile Films la oportunidad de hacer sus primeros trabajos cinematográficos, en documentales que, prácticamente en su totalidad, publicitaban el programa de la Unidad Popular y las celebradas conquistas del gobierno de Salvador Allende, y denunciaban el turbio accionar de los opositores en su lucha contra el régimen. Casi todos los cineastas de ficción hicieron más de una película documental, como Raúl Ruiz, Silvio Caiozzi, Helvio Soto, Aldo Francia o Miguel Littin, tal vez porque la realidad era tan poderosa que ninguno pudo sustraerse a ella. Pero también apareció una generación de jóvenes documentalistas ‘especializados’, que se puso en función de los cambios políticos que proponía la revolución pacífica y democrática de la Unidad Popular.

Ejemplos de notables documentales de la época hay muchos, mencionados profusamente por estudiosos del tema como Ariel Arnal, Isis Sadek, Richard Cannavo, Jean-Bastiete Marrain, entre otros, pero destacan sobre todo, títulos como *Venceremos* (1971), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, que conforma un panorama experimental de la lucha de clases con anterioridad al gobierno de Salvador Allende, que culmina con su triunfo en las elecciones presidenciales. *Compañero Presidente* (1971), de Miguel Littin, que registra la extensa y sustancial conversación que sostuvo el filósofo y escritor francés Régis Debray con Salvador Allende en torno a las características del proceso, y los desafíos, tanto ideológicos como políticos, que entrañaba un intento revolucionario como el suyo. *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz, que muestra a una familia mapuche hablando en

mapudungún sobre las injusticias que sufren como pueblo a partir de la usurpación de su tierra, que prometen ser superadas por las políticas del gobierno de Salvador Allende, que aparece junto a los aborígenes, compartiendo su espacio, y hablándoles de su proyecto de reforma agraria. *Descomedidos y chascones* (1973), de Carlos Flores, una original y curiosa indagación en los intereses de la juventud chilena de la década del setenta. *Cancionero popular* (1973), de Douglas Hübner, uno de los últimos documentales producidos por Chile Films antes del fin de la Unidad Popular, que exhibe la entusiasta acogida que por esos años tenían las presentaciones masivas de grupos y cantantes populares como Inti-Illimani y Violeta Parra, y *Los puños frente al cañón* (1975), de Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici, que narra el desarrollo del movimiento obrero y sindical chileno desde sus comienzos, en los primeros años del siglo XX, hasta 1933, valiéndose de un material de archivo compuesto por múltiples fotografías, impresos, y documentos cinematográficos de las distintas épocas tratadas.

Después del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 un grupo de realizadores se estableció en varios países de Europa y América, donde siguieron trabajando y realizaron más de cien películas, casi todas documentales, sobre la realidad chilena. Fue el mayor grupo de ‘cine en el exilio’ que se haya generado nunca en América Latina, formado por personas que salieron de Chile en distintos momentos de la dictadura. Pero también en esos años difíciles el cine documental resurgió dentro del país con las filmaciones temerarias realizadas por Pablo Salas durante los diecisiete años de la dictadura, con riesgo personal y pocos recursos económicos, junto a otros cineastas como Hernán Castro, Jaime Reyes, Pablo Basulto, que, con el mismo espíritu audaz, hicieron elocuentes reportajes hasta el último día del régimen de Pinochet en 1990.

Este drama de la historia chilena que hemos revisado, también fue filmado (como en el caso de la Guerra Civil Española) por varios cineastas extranjeros. Una visión enriquecida,

quizá con menor intensidad emotiva y personal, pero desde una perspectiva más abierta y plural, aunque sin dejar de mostrar muchas similitudes ideo-estéticas con las obras de los cineastas chilenos. El primero de estos visitantes fue el infatigable Joris Ivens, que apareció en los años 60 para rodar el maravilloso cortometraje *A Valparaíso*, y después, para acompañar a Salvador Allende, junto a Pablo Neruda, en una de sus históricas campañas presidenciales, de dónde salió un film extraordinario e irreemplazable: *El Tren de La Victoria* (1964). Durante la Unidad Popular, el país fue visitado por otros documentalistas, como el cubano Santiago Álvarez, que realizó *Cómo y por qué se asesina a un general* (1971), sobre el complot organizado para eliminar al general Rene Schneider. También el mexicano Carlos Ortiz Tejada viajó a Chile para realizar *Camarada Presidente* (1972), y Carlos Velo (exiliado español en México) dejó su impronta en *Universidad comprometida* (1972). En la Unión Soviética, Roman Karmen, después de filmar el golpe militar de Pinochet, editó *Chile: la hora de la lucha, la hora de la inquietud* (1973), y en Francia, un equipo encabezado por el sociólogo belga Armand Mattelart realizó *La espiral* (1976), en el que colaboró el documentalista Chris Marker para mostrar cómo el Pentágono Norteamericano diseñó las estrategias que habrían de seguirse en el proceso desestabilizador del régimen de Salvador Allende. Pero el ejemplo más espectacular es el de los documentalistas alemanes Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, conformadores de la trilogía *La guerra de los momios, Yo fui, yo soy, yo seré* y *El golpe blanco*, estrenadas entre 1974 y 1975; cine documental sobre el golpe de estado, caracterizado por la fuerza abrumadora de las imágenes y el rigor de la reflexión, instalado dentro de un sólido y coherente entramado narrativo.

En este período destaca también un cineasta que con los años llegaría a ser el creador más importante de los documentalistas chilenos: Patricio Guzmán, a quien se deben varios filmes excelentes, innovadores, de irreprochable contenido ideo-estético, y de alto vuelo poético. Una filmografía muy bien definida por Ángel Fernández-Santos cuando

asegura que, “el cine de Patricio Guzmán es un vasto retablo de la tragedia del Chile moderno” (5). Una panorámica iniciada con *El primer año* (1971), que hace un recorrido en imágenes por los principales acontecimientos que marcaron los doce primeros meses de gobierno de la Unidad Popular; la crónica de un año vital, cargado de euforias, optimismos, tensiones y realizaciones, que comienza con la toma de posesión presidencial de Salvador Allende. Después, en 1972, realiza *La respuesta de Octubre*, un mediodocumental que expone algunos de los esfuerzos organizativos llevados a cabo por los partidarios de la Unidad Popular para contrarrestar la tentativa sediciosa de la oposición con la huelga de los camioneros del mes octubre de aquel año. Y en 20 de febrero de 1973 comienza la filmación de su nuevo proyecto: *La batalla de Chile*. Durante meses, hasta virtualmente el mismo día del golpe de Estado, el equipo trabaja de forma incesante, y filma, con dedicación casi febril, miles y miles de metros de película, tratando de abarcar los hechos públicos más significativos de esos años de tensión. No se trata de una película de archivo, tampoco una película de montaje, sino un formidable y arriesgado documental realizado al mismo tiempo que se producían los hechos; el resultado de la filmación directa de una experiencia política que conmovió al mundo, que al cabo de un largo tiempo de realización (siete años en total) no fue un solo filme, sino una trilogía que conforma un gran fresco histórico; tres documentales admirables desde todo punto de vista. La primera parte, titulada *La insurrección de la burguesía* (1975), ofrece un panorama de la lucha de los sectores chilenos más conservadores ante el programa de transformaciones sociales y políticas concebido por Salvador Allende para modernizar el Estado y frenar la pobreza. La segunda parte, *El golpe de estado* (1976), trata sobre los enfrentamientos cada vez más radicales y violentos entre la izquierda y la derecha en todos los ámbitos, y la intrusión del gobierno de Nixon, secundado por Henry Kissinger, para financiar y estimular las huelgas principales; una tensa situación de desobediencia social y guerra civil que alcanza su clímax con bombardeo de Pinochet al

Palacio de La Moneda con el presidente dentro de su despacho. Y la tercera parte, *El poder popular* (1979), que muestra cómo, al margen de los grandes acontecimientos que narran los filmes precedentes, numerosos sectores de la población, y en particular las capas populares, organizan y ponen en marcha una serie de acciones colectivas con la intención de neutralizar el caos y apoyar a Salvador Allende. Se trata de un filme ya clásico que, más allá del análisis histórico y político que desarrolla, tiene un valor inestimable por la extraordinaria calidad humana que muestran ciertos documentos inéditos. Un documental que le da mucha relevancia al plano-secuencia, que traslada al espectador al lugar de los hechos sin que medie ninguna convención de montaje, para de este modo ofrecer una inédita lección de historia.

Y por último, como un repaso *a posteriori* de estos terribles acontecimientos referidos, es imprescindible mencionar dos documentales de extraordinaria calidad, y validez ideológica. En 1985 Miguel Littin, exiliado en México, regresa en plena dictadura, y de manera subrepticia a su país, para realizar el largometraje *Acta general de Chile* (1986), dividido en tres partes que retratan la realidad política chilena. Una arriesgada y fértil acción descrita luego por Gabriel García Márquez en su libro *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* (1986), que muy pronto se transformó en un *best seller*. Y en 1997, más de dos décadas después de los hechos que filmara en el legendario documental *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán vuelve a Santiago, cámara en mano, para reencontrarse con algunos de los protagonistas de su anterior documental, y realiza entonces *Chile, la memoria obstinada*, una dolida reflexión sobre el olvido, hablada en propia voz por el director desde una perspectiva muy personal. La constante oscilación entre el pasado histórico y el presente resulta muy significativa y conmovedora, porque en la propia estrategia narrativa del documental está incluido el necesario cambio de perspectiva que los nuevos tiempos han traído, sin que esto signifique una condena del presente.

Y así, como queda visto, el documental chileno generalista es una fuente activa, auténtica y verosímil de la historia, a partir de realizaciones de un gran valor de contenido y forma. Pero también hay que insistir en que, pese a esta inestimable vocación histórica, el biodocumental *Salvador Allende*, de Patricio Guzmán, puede considerarse, según podremos apreciar más adelante, como una expresión más rica de la memoria histórica; concretamente del golpe militar, y la dictadura de Augusto Pinochet, vista en esa obra maestra desde una perspectiva más íntima, personal y creativa.

#### **4.8. VISIÓN DE LA DEMOCRACIA Y EL GOLPE MILITAR EN SALVADOR ALLENDE.**

*Salvador Allende* (2004)

Dirección y guión: Patricio Guzmán

Asistente: Andrea Guzmán

Fotografía: Patricio Guzmán y Julia Muñoz

Edición: Claudio Martínez

Sonido: Álvaro Silva Wuth

Música: Jorge Arriagada

Producción: Jacques Bidou

Productora: JBA Productions.

Como ya hemos analizado, el propósito de muchas biografías a lo largo de la historia de este género de creación, y también de la mayoría de los documentales biográficos en concreto, ha sido enaltecer la memoria de alguien desaparecido, expurgar la imagen ante cualquier denigración, convirtiéndose así en elegía, o en elocuente vindicación. Y de esta forma el bio-realizador suele elegir como tema de su trabajo la vida y obra de personas con las que tiene afinidad, y por las que siente admiración y respeto.

También resulta verificable la aseveración de que mientras más fuerte sea la llamada afinidad electiva, y más estrecha y pasional sea la relación biógrafo-biografiado, mejor será la biografía, porque significará una implicación más estrecha, más emotiva del cineasta con la historia de vida desarrollada.

Por otra parte, resulta también evidente, que el biodocumental de afable consonancia se orienta hacia los condicionamientos del modo expresivo; aquella variante modal propuesta por Bill Nichols, contenedora de un fuerte registro personal y afectivo, encausada hacia el aspecto subjetivo de la realidad con la que el cineasta se siente involucrado. E incluso en ocasiones, es la voz del propio realizador la que expresa abiertamente su opinión y su cercanía con el biografiado.

Todas estas características, que sirven de definición a las más auténticas expresiones del documental biográfico en tercera persona, y a las de aquellos otros de afinidad electiva, se cumplen de forma impecable en esta película de Patricio Guzmán, que deja establecida desde el principio la estrecha relación emocional de biógrafo y biografiado, y la implicación personal, autobiográfica, del realizador en la historia que va a desarrollar; un aspecto que deja aclarado en uno de sus apuntes. “Hice esta película como un homenaje especial a Salvador Allende. Quise recordar el sueño radiante que vivió mi generación, donde política y utopía eran sinónimos” (Nota del autor 2). Una historia que comienza, mostrando ante cámara, en manos de Guzmán, los últimos objetos que se conservan del legendario presidente chileno: su reloj, detenido para siempre en el tiempo, su billetera vacía, su ajado carnet del Partido Socialista, los restos retorcidos de sus perennes gafas que parecían formar parte integral de su rostro, y luego de esta maravillosa expresión de la nostalgia, reforzada por la voz en *off* del director, vemos los brazos del cineasta cascando las gruesas capas de pintura que ocultan los *grafittis* que alguna vez apoyaron al ex presidente chileno, y seguimos escuchando su voz, en primera persona, con elocuente matiz autobiográfico, que nos habla de la más intensa

afectividad: “Salvador Allende marcó mi vida. No sería el que soy si él no hubiera encarnado aquella utopía de un mundo más justo y más libre que recorría mi país en esos tiempos” (Guzmán 00:04:12). Una escena planteada como ejercicio de remoción de la nostalgia, de elevado vuelo poético, que desde el comienzo deja trazado el doloroso trabajo de evocación que propone el recorrido del film. Una condición que Isis Sadek deja muy bien definida en su comentario crítico: “Antes del plano que indica el título epónimo de la película, Guzmán establece su documental como contradiscurso, de una manera que prepara al espectador para un viaje en el tiempo” (4). También resulta muy notorio en esta secuencia la utilización del profuso material de archivo en blanco y negro que registra la creación de los *grafittis*, en contraposición con el trabajo en colores ya terminado y luego oculto por la capa de pintura blanca que el director intenta eliminar. Una hermosa secuencia que establece un expresivo contraste entre el pasado y el presente, enriquecido con una entrevista al ‘Mono’ González, el artista creador de estas obras de arte popular, en contrapunto con la voz de autoridad de Patricio Guzmán relatando los entresijos de esa historia que prepara la biografía del presidente exaltado en los murales.

A partir de esa propuesta siempre estará presente la estrecha relación personal de Guzmán con Allende, y serán constantes las referencias al significado que para este documentalista tuvo la vida de aquel ilustre político, a quien siempre admiró como ejemplo de dignidad, entrega y honestidad. Y hurgará tenazmente en la remisa memoria de la sociedad chilena, recuperando, con mucha más eficacia que en cualquier documental generalista, la figura de un gobernante que fue capaz de liderar un proyecto inédito en América Latina y en el mundo: una revolución socialista por la vía pacífica y democrática.

Luego de este afectuoso y emotivo arranque, la máquina del tiempo se pone en marcha. Mediante las imágenes de otros fotógrafos, y los filmes de Sergio Bravo, quedan



expuestos los comienzos de la actividad política y las primeras campañas del futuro presidente, y más tarde el famoso ‘tren de la victoria’ filmado por Joris Ivens, en donde aparecen, unidos en una misma causa Salvador Allende y Pablo Neruda. Vemos, en un largo *travelling*, el recorrido del tren, acompañado en las ciudades por multitudes entusiastas que vitorean al futuro presidente, y a una gran cantidad de niños (filmados en contrapicado, como en el *Tire Die* de Fernando Birri) que corren junto a las vías en plena exaltación laudatoria. Se trata de una serie de secuencias construidas a partir de entrevistas a Isabel y Carmen Allende, las hijas del presidente, y de una revisión de fotos familiares, y de una dinámica edición del material de archivo del viaje en tren, confrontado para darle actualidad con filmaciones *ad hoc*, en colores, del *travelling* de otro tren que recorre los mismos sitios que antaño; todo acompañado por un tema folclórico del grupo Inti Illimani que refuerza plenamente el carácter popular de la campaña electoral.

Este biodocumental es la suma de muchos y valiosos archivos de gran calidad y contenido histórico, empezando por las imágenes filmadas por el mismo Patricio Guzmán, y otras de Leonardo Henricksen, Santiago Álvarez, Patricio Henríquez, Peter Hellmich, las fotografías de Luis Poirot y Patricio G. Campos, y los planos del atroz bombardeo del Palacio de La Moneda cedidos por los cineastas alemanes Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, que cobran mayor intensidad en una de las secuencias finales de este documental, después que Allende asegura en un discurso que “Sólo acribillándome a balazos podrán impedir mi voluntad de cumplir el programa del pueblo” (Guzmán 01:13:20). Y enseguida vemos a los aviones surcar el cielo en silencio, y las bombas caer sobre el palacio presidencial donde sabemos que está el cadáver del honesto presidente abrasado por las llamas, lo que le confiere a estas filmaciones una mayor intensidad, propiciada por la personalización de esas imágenes que observamos como espectadores emocionalmente implicados.

Todo el excelente material de archivo, reutilizado por Patricio Guzmán desde una perspectiva biográfica, cercana, en estrecha relación con el contexto en el que tuvieron lugar esas vivencias, y los sucesos personales que narra, garantizan una indagación más sustancial, trascendente y creativa de la realidad en la que indaga. Este pietaje histórico, integrado al relato de la vida que les dio origen y sentido, cobra en este documental una mayor intensidad que en otros, de tipo generalista, y se convierte en una forma de expresión de la realidad histórica más veraz y conmovedora; lo que intensifica el valor testimonial de los documentos que expone.

La experiencia vital, como en toda biografía lúcida y coherente, es el eje rector desde el cual se estructuran el material de archivo y los testimonios que recomponen el itinerario político y personal de Salvador Allende, y así la cámara de Guzmán se centra en los familiares, amigos, admiradores y compañeros de militancia que construyen su discurso desde la experiencia afectiva. La voz en *off* del realizador tornará de forma discontinua al relato biográfico, pero ya no como una voz subjetiva, en primera persona, sino como locutor omnisciente, en tercera persona, y en ocasiones desde una presencia interactiva, que articula eficazmente los diversos testimonios, casi todos de personas cercanas, laboral y afectivamente, al inolado político, y además mucha gente humilde de los barrios populares de Santiago.

La subjetividad también se hace evidente en la elección de los actores sociales, afectivamente muy cercanos que aparecen en pantalla, entre otros Miria Contreras, la secretaria personal de Allende, Alejandro 'Mono' González el famoso muralista de todas las campañas de la Unidad Popular, José Balnes, el pintor español que emigro a Chile atraído por la honestidad del presidente, y un claro y maravilloso ejemplo lo tenemos en Anita, la hermana de crianza de Chicho Allende, que hace retroceder la historia, con emotivas anécdotas, hasta la más tierna infancia del expresidente, siempre desde la más intensa

cercanía afectiva. Y en ese sentido una secuencia notable es aquella de repaso de un álbum de fotos guardado celosamente por la familia para evitar su destrucción durante la dictadura.

Una rica sucesión de imágenes fijas subrayada en su nostalgia por el sonido de un arroyuelo que remite de alguna manera al paso del tiempo.

Por otra parte, con la entrevista al alcalde de Valparaíso, Sergio Vuskovic, uno de sus amigos personales, comienza la definición ideológica del mítico presidente, haciendo énfasis en su vocación libertaria: “Allende rechazaba el partido único y negaba la dictadura del proletariado: era un marxista atípico” (Guzmán 00:48:02). Y además de otros testimonios de compañeros, amigos de política, como Volodia Teitelboin, también aparece en cámara, desde el costado inamistoso de los testimonios, Edward Korry, quien fuera embajador de los Estados Unidos en aquella época nefasta, que nos habla de la campaña de su país contra la elección de Allende, primero, y luego, de la implicación personal de Richard Nixon y Henry Kissinger, y también la CIA, en los turbios manejos que conducirían al golpe de estado de Augusto Pinochet; un excelente, y elocuente material de archivo filmado por el documentalista Patricio Enríquez, que usados en este caso desde una perspectiva biográfica y poética garantizan un examen de la realidad más profundo, convincente y abarcador que el documental generalista tradicional. Por ejemplo, muy notable resulta la secuencia en la que la cámara, en planos fijos, retrata las ruinas de los autobuses, destruidos por la extrema derecha, por no integrarse a la huelga de transporte contra la administración de Allende, apoyada por el gobierno norteamericano. Escuchamos la voz de autoridad de Patricio Guzmán haciendo reflexiones sobre los enemigos externos, y la catástrofe que significa la desunión de la izquierda, y la soledad del mandatario. Pero de pronto, los planos en colores de los autobuses destruidos dan lugar, por corte brusco, a los mítines en blanco y negro de apoyo y defensa de Allende. Un rompimiento visual que habla de popularidad del presidente, pese a las artimañas urdidas desde Washington.

Material de archivo que modela, apoyado en la locución en *off* y en la riqueza de los testimonios de familiares y amigos, un retrato íntimo, psicológico, político, e intelectual de Salvador Allende, que sirve para elaborar una visión del contexto emotiva, profunda y reflexiva; una enriquecida expresión de la memoria histórica. Un biodocumental que demuestra la estrecha relación que establece este tipo de obras con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra, y la hipótesis de que el contexto siempre es reflejado con mayor intensidad y riqueza de matices desde una perspectiva más cercana a la persona biografiada. Y al respecto resulta muy estimable el comentario crítico de Ángel Fernández-Santos, que deja claramente asentadas las pautas fundamentales que rigen a este documental.

El filme es conmovedor, elegante, poderoso. Deja ver detrás de su cadencia de montaje la mano de un maestro en esta tarea del cine embarcado en su hermosa batalla contra el olvido. El Allende de Guzmán tiene algo, quizá mucho, de fantasma íntimo, pero esta calidad lírica que adquiere Allende como político le proporciona una carga añadida de verdad y de cercanía como personaje. En *Salvador Allende* hay no sólo una resurrección del legendario figurón político revolucionario, sino incluso una creación del desconocido hombre que vivió y murió dentro de él. Y que ahora Guzmán nos invita –y lo consigue– a hacerlo cosa nuestra, historia íntima, vivida y a prueba de olvido. (12)

En ese sentido es necesario aclarar que se trata de una película que narra la vida de Salvador Allende desde su nacimiento en Valparaíso hasta su muerte durante el golpe de estado del ejército chileno, siempre desde un punto de vista subjetivo, desde una narración poética, pero sin dejar de ser además un documental políticamente reflexivo, que muestra a un político de izquierda, receloso de los movimientos totalitarios, que dirige nuestra atención hacia las relaciones ambiguas del poder y la jerarquía.

Se trata de un documental que indaga en las razones que a comienzos de los años 70 convirtieron al ex presidente chileno Salvador Allende en una figura mítica para una generación de compatriotas, y que a la vez indaga, tres décadas más tarde, en la validez del legado que este dirigente ha dejado en una sociedad totalmente distinta a la que intentó forjar.

Cabe destacar también que, desde el punto de vista de contenido y forma, estamos ante un documental híbrido, que desarrolla elementos de varias modalidades, con preponderancia de la interactiva, aunque también encontramos rasgos definitorios de la expositiva, la poética y la reflexiva. Y al respecto, el mismo Patricio Guzmán aseguraba que “Es una película directa. No tiene informaciones explicativas ni demostrativas sino que ofrece un espacio de reflexión humana a la vez que histórica.... Sin embargo, una película no es un libro lleno de datos sino una selección de imágenes con emoción” (2).

En este biodocumental, la voz del realizador, cuando abandona el carácter personal, autobiográfico, se comporta como una *voice over* que nos describe la realidad social del momento, y funciona dentro de la modalidad expositiva, y en esos momentos le habla al espectador directamente, y las imágenes funcionan como ilustración elocuente (pero con rasgos personales) de lo que dice. Y en otras escenas de gran elocuencia esa voz se hace activa, y provoca reacciones en los actores sociales para lograr testimonios que hablen del ex presidente, pero también del contexto en donde su vida discurrió, y terminó, como por ejemplo, el intercambio testimonial de Guzmán con el mecánico que habla, al borde del llanto, de su recuerdo personal de Allende; o de la confrontación con los viejos anarquistas que fueron sus amigos de juventud en Valparaíso, y lo rememoran desde la más emotiva nostalgia. Y podemos entonces preguntarnos: ¿qué sería del documental, y del tratamiento creativo de aquella realidad histórica, sin el conmovedor testimonio de Anita, la hermana de crianza de Allende, o del ministro de la Unidad Popular que nos describe la muerte del presidente de la que fue testigo presencial? Por otra parte, en varios momentos Guzmán se

coloca en el centro de su obra, poniendo de manifiesto una estrategia propia del documentalista reflexivo, que le confiere un tratamiento más personal, creativo y rico de la realidad que la película retrata; enfocada en la idea de que el pasado no pasa, sino que vive en el presente, en la nostalgia, en la admiración, en la memoria.

Y así, podemos asegurar que la biografía de Salvador Allende es el mejor recuento de la historia del golpe militar y el comienzo de la dictadura pinochetista, enriquecida en este documental con una mezcla brillante de objetividad y subjetividades, que convierten, como ya sabemos, a este tipo de películas en una forma de aprehensión, expresión y análisis de la realidad mucho más elocuente, que intensifica el valor testimonial de los documentos que conforman la historia de vida que relata. Sabemos que antes de este biodocumental Patricio Guzmán había realizado *La batalla de Chile* (1975), una película de culto, considerada por muchos críticos como el mejor documental de América Latina. Una revisión histórica pormenorizada, una trilogía admirable. Pero, no obstante, Guzmán no pudo sustraerse a la necesidad de realizar la biografía de Allende, para, desde esa perspectiva cercana, dejar aclarada su posición ideológico-estética, y reforzar de una forma más intensa la memoria chilena. Y de esta manera, el repaso afectivo y emocional de la biografía de este político se convierte en una mirada abierta, abarcadora y profunda del país y de su historia.

#### **4.9. CHILE. LA DICTADURA Y LOS DOCUMENTALES.**

Cuando en la primavera de 1973 se produce el golpe militar, Chile vive hasta 1990 el peor cataclismo político y social sufrido en el país a lo largo de su historia. “Una experiencia política inédita; un régimen dictatorial con el que Augusto Pinochet gobernó el país ejerciendo poderes omnímodos durante más de dieciséis años” (Armando Ramón 152). Después del trágico bombardeo del Palacio de La Moneda fue declarado el estado de sitio,

desaparecieron las instituciones democráticas tradicionales, y muchos partidos políticos fueron disueltos, o prohibidos. Los sindicatos tuvieron que abstenerse de toda actividad considerada subversiva. Las universidades fueron intervenidas por el ejército. Los derechos humanos fueron violados sin compasión. Se abre, en fin, un período en el que se practica un demencial terrorismo de Estado, que aplica de forma compulsiva la prisión, las torturas, los asesinatos y la desaparición de personas. Una ferocidad espantosa, convulsa, paranoica se precipita sobre todas aquellas personas consideradas como enemigas, dejando la alucinante cifra de más dos mil víctimas; y de ahí el consecuente y masivo exilio de ciudadanos. Una época horripilante en la que el arte en general, y sobre todo el cine, sufren los embates de las compulsivas arremetidas del estado, como lo deja claramente indicado Jacqueline Mouesca:

La represión alcanza a todos los dominios del acontecer nacional, sin excluir la vida cultural, y el cine, por supuesto, no escapa a este destino. Virtualmente desaparece la producción cinematográfica argumental y documental de Chile Films.... Tiene lugar un masivo exilio de realizadores y técnicos; una verdadera ‘fuga de cerebros’ en el campo de la creación cultural y artística.... Y está también el problema de la censura y de la autocensura para los que permanecen el país.... Afortunadamente la presencia del vídeo como soporte audiovisual mayoritario, va a configurar una situación enteramente nueva. (84)

Y de esta forma, entre 1980 y 1983 se vive una especie de *boom* en la producción de vídeos documentales, gracias a los bajos costes que esta nueva tecnología reclama, y a la facilidad de los registros de imágenes y sonidos, y también de la edición. El vídeo se convierte así en una herramienta eficaz para la refundación del cine nacional, y deja para la historia del cine, entre muchos otros, títulos tan bien concebidos como: *Vivienda y Familia Popular* (1980) de Claudio Di Girólamo, sobre la crisis domiciliar de esos años; *Margarita Acuña Troncoso* (1981) de Ignacio Aliaga, que aborda el tema de la cultura rural; *No olvidar* (1982) de

Ignacio Agüero, sobre los desaparecidos en la dictadura pinochetista; y *Archipiélago de Juan Fernández* (1983) un interesante documental ecologista de Alivio Rojas Beals.

Sobreviene también, en 1983, un punto de inflexión de la situación política, que será conocido después como ‘el año de las protestas’. Una etapa clave en el proceso de transformación de la sociedad chilena en cuanto a su movilización social. Sólo después de una década de represión sistemática la ciudadanía inicia un proceso de rechazo civil que comienza en las bases populares y trasciende a todos los sectores del país. En esos momentos nadie podía prever sus consecuencias, pero no cabía dudas que constituía el comienzo de la caída del dictador. Los paros nacionales, las protestas callejeras y la desobediencia civil son registradas por cineastas y camarógrafos, que arriesgando sus vidas se internan en los lugares donde está produciéndose el estallido social.

Los integrantes anónimos del colectivo Cine-Ojo, siguiendo las teorías y la actitud ideológico-estética del mítico documentalista soviético Dziga Vertov, producen el largometraje documental *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983) que registra escenas de las masivas protestas populares contra la dictadura que tuvieron lugar aquel año. “Una profusión de imágenes de extraordinaria calidad, que luego sirvieron de material de archivo para muchas películas” (Pablo Corro 76). Posteriormente, el mismo colectivo de creación anónima realiza en 16 mm el documental *Exilio* (1983), y otros dos en vídeo: *Bajo estado de sitio* (1987) y *Días de octubre* (1990). Un registro infaltable de aquellos años.

Y también en 1983 regresan al país cuatro documentalistas importantes: Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner y el periodista Augusto Góngora, y entre todos realizan de forma temeraria varios documentales que ofrecen un amplio registro de los más diversos aspectos de la vida nacional de aquellos años. Góngora, por ejemplo, dirige *Los niños prohibidos* (1984), que aborda el problema de cómo afecta a la vida infantil la



desmedida violencia dictatorial, y *La comunión de las manos* (1985), que trata el tema de las detenciones, torturas y asesinatos de la dictadura. Álvaro Ramírez trabajó en 1983 la edición de *Rebelión ahora*, de Rodrigo Gonçalves, que remite a la privatización de la educación en Chile impuesta por la dictadura económica de Pinochet. Pedro Chaskel, por su parte, realiza *Somos más* (1985), que recoge en su título el lema de una gran marcha pacífica de mujeres, y *Por la vida* (1987), que da cuenta de las actividades públicas y la composición humana del Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo, integrado por sacerdotes y laicos, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, amas de casa y trabajadoras, estudiantes y profesionales, que actúan en las calles de Santiago exigiendo el cese de la tortura sistemática e institucionalizada ejercida por las fuerzas represivas del régimen de Pinochet. Douglas Hübner, regresado desde la antigua República Democrática Alemana realiza *Vuelvo* (1985), que trata sobre la actuación del grupo Inti Illimani en Mendoza, y el emotivo encuentro con amigos y familiares al otro lado de la cordillera, que despierta nostalgias y reflexiones acerca del exilio al que están sometidos junto a miles de chilenos. A Tatiana Gaviola se deben varios documentales excelentes como *Tantas vidas una historia* (1983), orientado hacia el tema de la condición femenina aborigen. Y a Patricia Mora, se debe el maravilloso *Allende vive* (1981) que hace resaltar la forma en que subsiste el espíritu del expresidente en la sociedad chilena.

La cantidad y calidad de los documentales filmados por esos años en vídeo es tal, que resultan un material imprescindible para el conocimiento cabal la realidad chilena de la dictadura, y una inapreciable fuente de información y análisis de aquel nefasto período histórico, reforzada, como veremos en los documentales de índole biográfica de cercanía.

#### 4.10. LA DICTADURA PINOCHETISTA SEGÚN *MI VIDA CON CARLOS*.

*Mi vida con Carlos* (2010)

Director: Germán Berger-Hertz

Guión: Germán Berger-Hertz, Joaquim Jordá, Roberto Brodsky

Fotografía: Miguel Littin Menz

Edición: Andrea Chignoli, Danielle Fillios

Música Miguel Miranda, José Miguel Tobar

Sonido: Boris Herrera, Andrés Carrasco

Productora: Todo por las niñas y Cinedirecto Producciones.

A partir de la última década de los años noventa, después del final de la dictadura de Pinochet, aumenta considerablemente la producción de documentales cuyo propósito fundamental era rescatar del olvido los trágicos acontecimientos del período anterior. Se trata en su mayoría de producciones testimoniales de cineastas nacidos durante los más de diecisiete años de cruenta represión fascista. Biodocumentales realizados por hijos de desaparecidos en los que el desgarró, la impotencia y el duelo crónico por la orfandad irremplazable ocupan un lugar protagónico en el decurso narrativo de las historias, que desde su carácter autobiográfico giran en torno al gran vacío provocado por la muerte o la ausencia de los padres. Una interesante evolución creativa que el comentario crítico de Carla Olivares deja muy bien definido.

Sin embargo, no es solo por lo evidente, sino, por el espacio que se han tomado los documentales autobiográficos en el escenario cinematográfico nacional, en que a través de la historia personal y particular de sus protagonistas, se reflexiona desde el presente sobre un pasado-presente que influye ... a la mayoría de los chilenos, independiente del lado de la zanja en que nos encontremos. (3)

Se trata de circunstancias que garantizan, como en todo documental biográfico, una estrecha y creativa relación con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra, como dejan claro alguna reflexiones de Patricio Guzmán y Javier Rueda.

Esta generación de jóvenes documentalistas, que nunca tuvieron vivencias directas de las trágicas circunstancias históricas del país, saturadas de persecuciones, encarcelamientos, torturas, asesinatos y desapariciones, realiza sus producciones cinematográficas recuperando el material de archivo de ese pasado reciente, para otorgarle una nueva legibilidad, un valor y un uso distintos. Una resignificación muy creativa a la que estos cineastas someten las imágenes heredadas de álbumes familiares, de entrañables *home movies*, de ‘metraje encontrado’ (*found footage*), y de todo el material de archivo proveniente de los medios de comunicación y de otros documentales; siempre desde una perspectiva cercana a las concepciones de Roland Barthes: “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.... En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre al *corpus* que necesito, al cuerpo que veo” (31).

En los últimos años, las producciones culturales (literarias, plásticas, musicales) de esa generación de hijos y otros familiares cercanos de las víctimas de la dictadura, han supuesto una transformación de los discursos sobre el pasado reciente chileno, y una forma de aprehensión más creativa de la realidad histórica a partir de vivencias biográficas que desarrollan. *Mi vida con Carlos* (2010), de Germán Berger-Hertz, se inscribe en este campo de las nuevas tendencias en torno a la memoria de la dictadura.

Este documental cuenta la historia de Carlos Berger Guralnik, un militante comunista chileno, prestigioso abogado y periodista, director de la Radio El Loa de Chuquicamata, que fue asesinado en octubre de 1973 por la temida Caravana de la Muerte, en Calama, donde

tuvo lugar una de las más cruentas matanzas de este operativo militar, agravada por la ferocidad de las torturas llevadas a cabo antes de las ejecuciones, y la posterior desaparición de los cadáveres. Una de las escenas más conmovedoras del documental es justamente la que remite a ese escuadrón homicida. Primero, en imágenes de archivo oficial vemos a Pinochet y a sus secuaces en charla animosa, mientras la voz de autoridad de Germán, en *off*, describe la formación de la Caravana, y sus sangrientos objetivos. Luego, cuando la imagen pasa describir ocultamente las ejecutorias de aquellos escuadrones de la muerte, la voz del director opta por la cercanía y se centra en la segunda persona, hablándole directamente al padre mientras vemos el trasiego de prisioneros: “entre ellos ibas tú” (Berger-Hertz 01:01:44). Se trata de un biodocumental con fuertes matices autobiográficos, dirigido por Germán Berger-Hertz, hijo de Carlos Berger y Carmen Hertz, la valerosa abogada de los derechos humanos en la Vicaría de la Solidaridad. Una obra en la que, según María José Bello, “el realizador plantea su proyecto fílmico como un medio de reconstrucción de la vida de su progenitor y de su propia historia” (3). *Mi vida con Carlos*, es una excelente película empeñada, de forma obstinada y poética, en la reconstrucción biográfica del padre ausente, secreto, inalcanzable, a través de fotos, archivos familiares y de prensa, y los recuerdos de la madre y los tíos paternos del realizador. En una escena memorable están en un salón estos tres personajes y Germán, el director. Repasan varias *home movies* de la infancia y la adolescencia, en la playa, acompañadas de efectos visuales que imitan una proyección, mientras escuchamos el sonido de un proyector y las voces de Carmen, Ricardo y Eduardo que comentan las imágenes de forma relajada, hasta que llega el turno del maravilloso plano de Carlos corriendo en la playa, que repiten en seis ocasiones, cada vez más ralentizadas, para reforzar el efecto de la memoria, y escuchamos la voz en *off* de German que le habla directamente al padre para describirle la escena y recordarle aspectos de la historia de la familia.

Se trata de un biodocumental que, adherido sobre todo a la intimidad subjetiva del recurso epistolar, finalmente se convierte en una especie de carta audiovisual, que Salvador Llopart reconoce en su análisis de esta obra. “El filme deviene, pues, una especie de larga carta al padre pero sin reproches. Al contrario, es una carta llena de rendida admiración por la figura de aquel joven entregado a la causa, que murió por sus ideales” (1). Y a la vez asistimos a una acuciosa exploración del director sobre el vacío dejado por la muerte en el estrecho círculo familiar: en sus abuelos, en sus tíos, y sobre todo en su madre, consagrada desde aquel funesto diecinueve de octubre a la reivindicación de la figura del esposo, y a la promulgación de los ideales que siempre defendió.

Con el paso del tiempo, la imagen que Germán pudo reconstruirse de su padre, asesinado cuando él tenía tan sólo un año de edad, se formó en base a los recuerdos lacónicos y las historias indirectas, como en susurro, que apenas pudo escuchar, ya que su familia mantenía una especie de secreto en torno a su figura; una estricta reserva que va a acompañar la infancia del cineasta, por lo que el documental, mucho tiempo después, logró romper ese mutismo impuesto por la tristeza, la angustia, el desconuelo, y la profunda aflicción que imperó en la familia por más de treinta años. “Después de tu muerte todo cambió, no se pudo hablar más de ti. En nuestra familia, el silencio era una frágil capa de hielo que podía quebrarse en cualquier momento” (Berger-Hertz 00:07:03). Dice en el documental la voz en *off* del cineasta acompaña de una excelente fotoanimación que repasa un amplio álbum de familia que flota en el agua, en bien logrado efecto visual, como fluyendo de manera etérea hacia la nostalgia. “No podía recordarte porque nadie me habló nunca de ti” (Berger-Hertz 00:08:33). Añade Germán. Intentará entonces el hijo liberar la palabra silenciada, construir la figura, la imagen del padre desaparecido, indagando en la memoria de su familia, para de esta forma integrarlo a su presente; y ‘vivir’ su vida con él. Y uno de los recursos más elocuentes a los que recurre es a la imagen del joven padre en dinámica carrera, internándose en el mar y

zambulléndose eufórico, lleno de vida, usado como eficaz leitmotiv. Un recurso técnico que María José Bello deja claramente definido en su comentario crítico.

Las únicas imágenes en movimiento que existen del padre desaparecido las veremos reiteradamente a lo largo de la película, en cámara rápida, cámara lenta, congeladas.

El cuerpo de Carlos se materializa y vuelve a la vida durante algunos segundos gracias a su representación fílmica. Es un instante mágico en que su fantasma se personifica.

El súper 8 ha capturado lo efímero y se convierte en medio de conocimiento de la figura ausente. La evocación es poética y dramática a la vez. (4)

En este elocuente documental logra Germán recuperar la memoria de su padre, y hacer de paso un ajuste de cuentas con el tenebroso pasado que no conoció. Ante la cámara hablan ahora los que nunca antes lo hicieron. Tanto la viuda, como los hermanos de Carlos Berger ofrecen a lo largo de la película detalles acerca de la vida y la desaparición del ausente; una fecunda circunstancia que el hijo afectuoso le comenta en *off* al padre: “Hoy Carmen, Ricardo y Eduardo se atreven a recordarte, recuperan tu esencia, tu identidad, tus historias y aventuras.... Ellos abren sus memorias y yo lleno mi hoja en blanco. Yo comienzo entonces a tener mi vida con Carlos” (Berger-Hertz 00:15:37). El testimonio de los tíos deja siempre la sensación de contrariedad, de profundo disgusto, al considerar por momentos que no hicieron todo lo posible para salvar al hermano, pero, las entrevistas a la madre, la abogada Carmen Hertz, revelan su costado más humano, encarnando en el documental a un personaje social, políticamente comprometido, racional y emocionalmente irreductible; una luchadora tenaz por los derechos humanos, de cuya actividad tenemos noticias en la visita que el documental realiza a la Vicaría de la Solidaridad, y en las declaraciones que hace a la prensa como demandante de Augusto Pinochet, por los asesinatos de la Caravana de la Muerte.

Por todas estas razones Germán Berger-Hertz decidió realizar una búsqueda de carácter personal, íntima, que lo ayudara a conformar una imagen de su padre, no como figura política o personaje histórico, sino como esposo, hijo, hermano y virtuoso humanista, y de paso contextualizar también la terrible historia nacional cargada de represión, asesinatos, torturas, desapariciones, y el clima de terror que se vivía en la dictadura pinochetista. Y al respecto el crítico Juan Sardá asegura que “*Mi vida con Carlos* supone un doble viaje: por una parte, a los traumas del hijo de un militante de izquierdas asesinado al inicio del golpe de estado de Pinochet y, por la otra, a los males de una sociedad que para pasar página opta por el olvido” (4).

Luego de la muerte y desaparición de Carlos Berger, el destino de esta familia toma distintos rumbos físicos, psicológicos y personales, marcados por el exilio, el insilio, el distanciamiento, la angustia. Carmen Hertz no vuelve a formalizar una relación de pareja, los hermanos de Carlos no vuelven a verse en años y pierden también todo contacto con Carmen, que ha partido con Germán en brazos al destierro, y los padres de Carlos, superados por el dolor, se suicidan pocos años después de la desaparición de su hijo. La historia de un drama familiar que remite a la tragedia sufrida por miles de chilenos: torturados, asesinados, desaparecidos. Duros testimonios y relatos de una familia fracturada por el dolor y la ausencia, que reflejan la desdicha de todo un país. Un documental que deja claramente establecido, como en capítulos anteriores, el enunciado fundamental de la hipótesis, según la cual, la cercanía testimonial del documental biográfico, su marcado carácter afectivo (o desafectivo), y la estrecha relación que establece este tipo de obra con el espectador, con el contexto en el que tienen las historias de vida desarrolladas, y con los sucesos personales que narra, ofrecen una exploración ideo-estética más mucho fecunda de la realidad histórica que el documental tradicional.

El cineasta Germán Berger perfila su indagación personal para saber quién había sido su padre, valiéndose de los archivos elaborados y recopilados por la Vicaría de la Solidaridad: expedientes, fotografías y documentales rodados por otros cineastas, agregando archivos familiares preexistentes: cartas, *home movies*, álbum de fotos, así como testimonios de los familiares filmados *ad hoc*, todo ensamblado en una fluida y eficaz edición que le aporta una excelente creatividad a esta pesquisa. Documentos audiovisuales que sirven para activar el recuerdo y darle presencia irradiante a la palabra, uniendo en una sola voz los testimonios de los seres cercanos. Una heterogénea suma de imágenes y documentos audiovisuales que refuerza la estética fragmentaria que caracteriza a este documental.

Resulta notable también en *Mi vida con Carlos*, que en las ocasionales recurrencias a imágenes de archivo noticioso no aparecen opiniones de especialistas ni hay voces de autoridad que hablen del contenido anecdótico o que intenten explicar lo ocurrido; esta es una tarea reservada exclusivamente al círculo íntimo conformado, como ya hemos indicado, por el realizador, la madre y los tíos. Y al respecto, resulta destacado también el hecho de que la voz del narrador-realizador se dirige muchas veces directamente al padre, asumiendo un modo participativo muy especial, dado por la interacción entre el cineasta y la persona biografiada, esta vez en ausencia, transformándola en destinatario principal de la película. Y así le habla en segunda persona haciéndole saber que “todo esto pasó cuando tú ya no estabas” (Berger-Hertz 00:41:44). Y en otro momento de alto vuelo emotivo, Germán le presta su voz a Carlos cuando lee la última carta que éste le escribió a su madre, cuando estaba detenido en la cárcel de Calama, poco antes de ser asesinado: “Querida mamá. Me acuerdo mucho del enanito, y lo echo muchísimo de menos. Es increíble. Recuerdo ese dicho que usted me contó: ‘el amor que baja es más fuerte que el amor que sube’. Y así es. Con todo lo que la quiero a usted, recuerdo y extraño más al enanito” (Berger-Hertz 00:58:28). Una emotiva confesión que refuerza la relación que ofrece el documental entre padre e hijo.



Una manera muy intensa de otorgarle al Carlos una vida fílmica, y de establecer un diálogo muy expresivo entre el pasado y el presente, reforzado con una fotoanimación familiar con efecto acuático que fluye como el tiempo.

Definitivamente puede afirmarse que *Mi vida con Carlos*, más allá de lo que representa esta película para el cineasta y para su familia, permite acercarnos desde otra perspectiva mucho más intensa y elocuente a lo que fue la represión después del golpe de estado y sus terribles consecuencias. Un objetivo ya definido desde los primeros planos que muestran, desde un *travelling* en plano general y en contrapicado, el desierto de Atacama, acompañado de tormentas de arena, oquedad y silencio, interrumpido a veces por el terrible ulular del viento, que remueve los arenales que ocultan el cadáver inencontrado de Carlos Berger. En esta lucha personal contra el olvido, el silencio y la autocensura que impera dentro en el seno familiar se reconstruye a la vez una etapa horrenda de la historia de Chile, y de esta forma Germán Berger-Hertz salda la deuda que tenía con su familia y también con su país, y abre un espacio de interpretación y expresión de la realidad histórica mucho más rica que la desarrollada por los documentales generalistas que hemos comentado. Porque, las imágenes generales de archivo, y la reinterpretación que hace del 'metraje encontrado' (*found footage*) desde una perspectiva personal, íntima, intensa, le confieren a esas imágenes una personalización que enriquece el terrible mensaje que transmiten

## CONCLUSIÓN.

Este capítulo aborda en principio las características generales del biodocumental en tercera persona, desde los lineamientos de la afinidad electiva y la desafección, y también desarrolla una revisión del documental biográfico de cercanía familiar. Más adelante se hace un breve recordatorio de algunas características fundamentales del documental generalista

clásico como reflejo de dos momentos históricos de alto contenido dramático. Primero, la Guerra Civil Española, que generó documentales de todo tipo, desde las más disímiles variaciones modales (expositiva, poética, expresiva, observacional, participativa o reflexiva), que dejan claro testimonio de esta contienda fratricida; una indagación histórica que alcanza su clímax en el biodocumental *Caudillo* (1973), de Basilio Martín Patino, que es analizado en detalle. Después, todavía en España, la mirada se centra en el franquismo y sus atroces consecuencias, registrado también en una amplia muestra de documentales generalistas, que alcanza su revisión más elocuente en los biodocumentales, especialmente en los de cercanía, entre los destaca *Bucarest, la memoria perdida* (2008), de Albert Solé, que también fue ampliamente examinado.

El otro momento histórico revisado en el capítulo tuvo lugar en Chile durante la altruista presidencia de Salvador Allende, damnificada incompasivamente por hechos de violencia extrema, que tuvieron su clímax en el bombardeo al Palacio de La Moneda, y el golpe de estado genocida. Una realidad histórica ampliamente retratada por el documental chileno, que en el periodo del gobierno de la Unidad Popular alcanza uno de sus más esplendorosos momentos. Esta cruenta etapa tiene su expresión cinematográfica más elocuente en el biodocumental *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán, que desde la más intensa cercanía afectiva deja claro testimonio de estas circunstancias históricas. Después, la atención del capítulo se centra en la cruenta dictadura de Pinochet, registrada también por los documentales generalistas, y con más intensidad y riqueza expresiva por los biográficos en sus dos concepciones: tercera persona, y cercanía. En esta última perspectiva resulta destacable *Mi vida con Carlos* (2010), de Germán Berger-Hertz, un documental que mereció como el de Guzmán, un análisis muy detallado.

En general, todos los títulos generalistas revisados (españoles y chilenos) ayudan a conformar, como ya se ha indicado, un abarcador panorama de amplio, objetivo y profundo

contenido histórico. Pero estos dramáticos retratos socio-políticos, en todas sus connotaciones, tienen su más intensa, elocuente y acabada expresión, en los cuatro documentales biográficos analizados: *Caudillo*, *Bucarest*, *la memoria perdida*, *Salvador Allende* y *Mi vida con Carlos*. Y así queda demostrado que el documental biográfico, en cualquiera de sus dos alternativas, y dada la estrecha relación que establece con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que investiga y narra, garantiza una indagación más abarcadora, trascendental y creativa de la realidad histórica que el documental generalista, ya que intensifica, y le confiere, mayor relieve a los documentos que conforman la película. Una aseveración que confirma, de forma categórica, la hipótesis de esta disertación.

## CONCLUSIONES FINALES.

Esta tesis sobre la relevancia del documental biográfico como tratamiento creativo de la realidad, parte de una indagación en torno a la biografía, que hace referencia a algunos aspectos esenciales de este género, que es a la vez verdad y poesía, y a la labor del biógrafo, siempre desarrollada a la manera precisa del hombre de ciencia, del historiador, del erudito, pero sin descuidar los encantos de la expresión artística de su trabajo, porque también es un poeta, un creador, que modela su obra para lograr resultados artísticos.

Asimismo, queda señalado también, que el propósito de muchas biografías a lo largo de la historia de este género (como puede verificarse desde las *Vidas paralelas* de Plutarco) ha sido la de ensalzar la memoria de alguien desaparecido, o purificar la imagen inmerecidamente denigrada de algún contemporáneo, y convertirse de esta manera en elegía o en exordio. Y destacable también resulta otra característica esencial condicionada por el desarrollo histórico del género biográfico; se trata del ensanchamiento de su amplitud de miras, que lo ha conducido, en buena medida, al abandono de las vidas de héroes, guerreros y santos, para centrarse, principalmente, en la existencia de escritores y artistas, sobre todo de pintores; un sector que se ve privilegiado por la cercanía entre el trabajo del biógrafo y del artista plástico, dada la vocación retratista de ambas profesiones.

Una característica también importante del género biográfico viene dada en el nexo y equilibrio, históricamente establecido, entre lo individual y lo colectivo, para lograr que ambos aspectos se encuentren perfectamente engarzados en un todo indisoluble, que permita conocer al hombre o la mujer que estudiamos, y a la vez aprehender en todos sus matices el momento histórico, y el contexto en el cual desarrolló su actividad pública y privada.

Otra cualidad infaltable para el análisis consecuente de la concepción biográfica es la persona gramatical, empleada en referencia al hablante o narrador de la biografía, y así queda establecido, que en la tercera persona (la más trabajada, la de aparición más frecuente) es

muy común la orientación hacia la llamada afinidad electiva, que parte casi siempre de una relación admirativa, estrecha, pasional del biógrafo con la persona biografiada, aunque también, en algunas ocasiones, puede prevalecer el rechazo, la antipatía electiva, y en esa línea de trabajo hay muestras notorias de historias de vida, en la literatura y el cine, que no dejan de ser biografías válidas en todos sus aspectos, y que demuestran de forma elocuente que se trata de un género en donde lo subjetivo también juega un papel importante, que permite al biógrafo ejercer su derecho inapelable a la expresión de su punto de vista.

Otro momento sustancial de este ensayo se centra en la disquisición sobre los *biopics*, y los *auto-biopics*, como se ha dado en llamar a la narración biográfica dentro del mundo del cine, dejando claro que el documental, en esta variante, asume las características que mejor definen a la biografía en la literatura, la pintura, la fotografía y el cine de ficción, y se convierte entonces en una expresión consecuenta de la memoria histórica. A partir de ahí, la tesis se centra en el estudio del método documental, que “may well be described as the birth of creative cinema” (Rotha 71). Una lapidaria enunciación, válida también para el biodocumental en todas sus variantes.

En un amplio recorrido histórico por el desarrollo ideo-estético del género documental en su más amplia acepción queda definido que, desde el comienzo, el compromiso con la verdad se convierte en una de las premisas fundamentales de estas películas, aunque no signifique únicamente una reproducción objetiva del mundo, sino una manera muy personal y específica de representarlo, en la que también, como en toda creación artística, se hace evidente el ejercicio de la subjetividad; una caracteriza esencial que posibilita que este tipo de ‘creative treatment of reality’, según la definición de John Grierson, comparta muchas características con el cine de ficción, aunque también presenta, y siempre ha presentado, importantes diferencias con este otro tipo de creación cinematográfica.

Interesantes también resultan las clasificaciones del documental generalista desarrolladas en esta investigación, que hacen posible un estudio más riguroso del género. Primero, se efectúa una revisión de los distintos tipos de documental: el antropológico, el histórico, el de compromiso político y social, el de animación, el cine-ensayo fundado por Chris Marker, y el film de montaje (*compilation film*) donde se utiliza básicamente el archivo histórico, y el ‘metraje encontrado’ (*found footage*). Después se analiza otro tipo de clasificación que tiene que ver con las modalidades de representación, es decir, los diversos modos de contar las historias desde distintas perspectivas: la del narrador omnisciente, la del observador en primera o en tercera persona, la del poeta, o las de los diversos personajes cuyas vidas la cámara registra. Luego la tesis se centra en el análisis de la manera en que todas estas clasificaciones que atañen al documental generalista se cumplen puntualmente en las realizaciones del documental biográfico, en la plasmación cinematográfica de una vida, y en el tratamiento creativo de esa realidad personal, a la que pudiéramos tildar de ‘reinterpretación creativa de una vida real’, modificando el postulado lapidario de John Grierson. Porque este subgénero documental es, además, la suma enriquecida de las características que definen al género biográfico en todas sus expresiones artísticas.

Esta investigación desarrolla además un importante repaso de la evolución histórica del biodocumental, desde las primeras *home movies* de Louis Lumière: *Le Repas de Bébé* (1895) y *Partie de cartes* (1896), que proponen una deriva familiar, un simple apunte biográfico formulado por el recién inventado cinematógrafo, que inauguraba una orientación temática hacia la indagación de lo cotidiano, una forma de expresión, percepción y reflejo de la realidad hasta entonces desconocida; la anticipación arqueológica de muchos documentales donde el archivo de aficionado y los documentos caseros logran trascender la simple película familiar para convertirse en auténticas obras de arte. Después, este repaso de las expresiones preliminares del subgénero se centra en los comienzos de la variante antropológica a partir de

*Nanook of the North* (1922); la deslumbrante biografía de un año de vida de una familia esquimal, “shaped by the intellectual and emotional power of its creator” (Lawson 262), que a raíz del Mannheim Culture and Documentary Filmweek de 1964, está considerada como la primera obra maestra del cine documental, en la que se ponen de manifiesto las bases de las expresiones modernas de este género cinematográfico.

En esta revisión de la etapa germinal también se hace mención de la obra inaugural de Jean Painlevé, el realizador francés que en 1934 rodó la serie documental *Soluciones francesas* (*Solutions françaises*), sobre la vida de algunos franceses ilustres, donde aparecieron en su marco familiar, entre otros, Louis Lumière, Paul Valéry, Jean Baptiste Perrin, Marie e Irène Curie, Frédéric Joliot-Curie y Paul Langevin. Y así, en buena medida, las propuestas de Lumière y Flaherty, por una parte, y de Painlevé por otra, se erigen en las directrices fundamentales del posterior desarrollo del documental biográfico, que se traducen en dos maneras distintas de acercamiento a la persona biografiada según la orientación de la voz narrativa. Por un lado, el enfoque en tercera persona, desde la afinidad o la antipatía electiva ya mencionadas, desarrollando biografías trascendentes de personajes famosos, o de personas desconocidas para el gran público, pero que al realizador le parece oportuno desarrollar; y por otro, el uso referencial del adjetivo posesivo, en primera persona, desde una perspectiva familiar: *mi padre*, *mi madre*, *mi hermano*, *mi amigo*, etc. Dos variantes del documental biográfico que se traducen en dos maneras distintas de acercamiento a la persona biografiada según la orientación de la voz narrativa, y en consonancia con estas características se confirma que la cercanía del documental biográfico, desde la perspectiva de cualquier persona gramatical, se convierte en una indagación más puntual del entorno vivencial del biografiado, y en una enunciación más creativa de esa realidad.

Luego de una puntual revisión de la fase inaugural del género documental, y de las características que mejor definen al biodocumental en general, y la bifurcación que

caracteriza a este subgénero, la tesis hace un repaso de las sucesivas innovaciones tecnológicas, y las consecuentes renovaciones estilísticas, como el *direct cinema*, o el *cinéma vérité*, y la extraordinaria oleada generada por estos tipos de documentales en las décadas de 1970 y 1980, que fue la base de una evolución ideo-estética cada vez más audaz, y mejor valorada por el público y la crítica, que condiciona también la evolución creativa del documental biográfico en el cine mundial, y de forma muy especial en Iberoamérica.

Todas las características referenciales del género documental en sus dos expresiones (generalistas o biográficas) quedan desarrolladas de forma elocuente desde la perspectiva de dos momentos históricos de alto contenido dramático, padecidos a un lado y otro del Atlántico. El primero, la Guerra Civil Española, y la posterior dictadura franquista, y el segundo, los pocos años de mandato de Salvador Allende, marcados injustamente por las violentas maniobras de la extrema derecha, que tuvieron su atroz epílogo en el bombardeo al Palacio de La Moneda, y la subsiguiente tiranía de Augusto Pinochet. Ambas etapas históricas, fueron expuestas, en todas sus trágicas dimensiones, en excelentes documentales de todo tipo: antropológicos, históricos, políticos, sociales, y desde las más disímiles variantes modales: expositiva, poética, expresiva, observacional, participativa o reflexiva, que dejan claro testimonio de estas contiendas fratricidas.

En general, todos los títulos generalistas revisados en este ensayo ayudan a conformar un abarcador panorama de amplio, objetivo y profundo contenido histórico. Pero estos dramáticos retratos de los nefastos periodos mencionados, tienen su más intensa, elocuente y acabada expresión, como sostiene la hipótesis de esta disertación, en los biodocumentales, y ejemplos notorios del reflejo de esos tiempos terribles son, en el cine español, los documentales biográficos *Caudillo* (1973), de Basilio Martín Patino, en tercera persona, y *Bucarest, la memoria perdida* (2008), de Albert Solé, desde la perspectiva de la cercanía del adjetivo posesivo en primera persona.



*Caudillo* es un excelente documental realizado según los principios de la antipatía electiva, que tiene su basamento en la selección del biografiado (Francisco Franco Bahamonde, en este caso) a partir de la aversión y la animosidad. Un biodocumental que eleva su nivel de calidad dada la intensidad del rechazo que demuestra, porque, como queda expresado en la tesis, mientras más fuerte sean antipatía o afinidad, mejor, más intensa, más atrayente será la biografía, porque más implicado se mostrará el realizador, y más elocuente será el fruto de su trabajo, ya que refuerza la atracción ejercida en el espectador. En general se trata de una biografía no convencional, pero conformadora de un retrato del dictador, en contrapunto con la nefasta Historia que él mismo va generando. La película, no obstante, sí es un estudio de la Guerra Civil a través de rasgos biográficos y psicológicos del hombre que la orquestó y dirigió. Por su parte *Bucarest, la memoria perdida* ofrece una reveladora visión del franquismo desde la perspectiva de una historia de vida donde política y familia se mezclan de forma expresiva a lo largo de su desarrollo. Dos biodocumentales que, desde dos perspectivas distintas completan una visión integral del contexto español de aquellos años.

Por otra parte, el tratamiento creativo de las realidades históricas engendradas por el golpe de estado y la dictadura de Pinochet se materializa de forma ejemplar en dos excelentes biodocumentales. *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán, donde se cumplen de forma impecable todas las características que sirven de definición a las más auténticas expresiones del documental biográfico en tercera persona, construido esta vez desde la afinidad electiva, dejando claro desde el principio la estrecha relación emocional de biógrafo y biografiado, y la implicación personal, autobiográfica, del realizador en la historia que va a desarrollar, y *Mi vida con Carlos* (2010), de Germán Berger-Hertz, que por su parte hace una inmersión en los peores momentos de la infausta y sangrienta dictadura pinochetista, a partir de la reconstrucción biográfica del padre ausente, torturado, asesinado, que permite, desde una perspectiva mucho más intensa y elocuente, un emotivo acercamiento a lo que fue la

represión después del golpe de estado y sus terribles consecuencias, que “is expressed creatively in the ability of the human imagination to plan and organize what the eye has seen, to give it form, meaning, and passion” (262), según la concepción de Howard Lawson para este tipo de creaciones artísticas.

Y así, finalmente, queda demostrado que el documental biográfico, en cualquiera de sus variantes, dada la estrecha relación que establece con el contexto en el que tienen lugar las vivencias y los sucesos personales que narra, garantiza un examen, una revelación más auténtica, certera, veraz y creativa de la realidad histórica que el documental generalista tradicional, ya que intensifica, y hace más trascendente el valor testimonial de los documentos que conforman la película; una personalización que garantiza, por otra parte, la relación más estrecha e intensa del espectador con la historia de vida a la que asiste. Una aseveración que confirma de forma categórica la hipótesis de esta tesis, que contribuye a darle el relieve que merece este tipo de documentales, que, durante mucho tiempo, dada la búsqueda de notoriedad a la que muchas veces tendió el género biográfico, ha sido injustamente subvalorado. Esa es, definitivamente, la contribución más importante de esta tesis: darle la notoriedad que merece a la biografía, como la expresión más importante del género documental.

**FILMOGRAFÍA.**

*Caudillo*. Director Basilio Martín Patino. Producciones Retasa, 1977.

*Salvador Allende*. Director Patricio Guzmán. JBA Producciones, 2004.

*Bucarest, la memoria perdida*. Director Albert Solé. Minimal Films, 2008.

*Mi vida con Carlos*. Director German Berger-Hertz. Cinedirecto Producciones, 2010

**OBRAS CITADAS.**

- Aumont, Jacques. *Estética del cine*. Paidós, 2008.
- Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, 1996.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 1990.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Rialp, 1990.
- Bello, María José. “Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo.” *La Fuga*, 7 julio 2017, [www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436](http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436). Accedido 17 feb. 2018.
- Benido, Gloria. “A propósito de *Caudillo*.” *Encadenados. Revista de Cine*, 8 sept. 2016, [www.encadenados.org/n37/patino\\_7.htm](http://www.encadenados.org/n37/patino_7.htm). Accedido 4 feb. 2018.
- Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Paidós Ibérica, 2004.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary*. Routledge, 2006.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. The U of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Paidós, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Vintage Español, 2011.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica.” *Historia y Fuente Oral*, nº 2, 1989, pp. 27-33.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. Fundamentos, 2008.
- Colmena, Enrique. “Un estúpido régimen de terror.” *Criticalia*, 7 julio 2015, [www.criticalia.com/pelicula/caudillo](http://www.criticalia.com/pelicula/caudillo). Accedido 20 feb. 2018.
- Corro, Pablo. *Teorías del cine documental chileno (1957-1973)*. Universidad Católica de Chile, 2007.
- Cruz, Lola. *Mil años de historia de España*. Alianza Editorial, 2000.
- Dosse, Françoise. *El arte de la biografía. Entre la historia y la ficción*. Iberoamericana, 2007.
- Fernández-Santos, Ángel. “La batalla de Chile contra el olvido.” *El País*, 14 mayo 2004, [elpais.com/diario/2004/05/14/cine/1084485604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/05/14/cine/1084485604_850215.html). Accedido 18 feb. 2018.

- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Cornell UP, 1980.
- Graham, Helen. *The Spanish Republic at War 1936-1939*. Cambridge University Press, 2002.
- Gubern, Román. *Historia del cine español*. Cátedra. Signo e Imagen, 2005.
- Guzmán, Patricio. "Nota del autor." *Patricio Guzmán*,  
[www.patricioguzman.com/es/peliculas/salvador-allende](http://www.patricioguzman.com/es/peliculas/salvador-allende). Accedido 16 feb. 2018.
- Hardy, Forsyth, editor. *Grierson on Documentary*. Faber and Faber Ltd., 1966.
- Howard Lawson, John. *Film: The Creative Process*. Hill and Wang, 1964.
- Levi, Giovanni. "Les usages de la biographie." *Annales ESC*. Vol. 44. n° 6, 1989, pp. 14-15.
- Llopart, Salvador. "Mi vida con Carlos. Carta al padre." *La Vanguardia*, 7 feb. 2010,  
[www.lavanguardia.com/cultura/20100702/53956183178/mi-vida-con-%09carlos.html](http://www.lavanguardia.com/cultura/20100702/53956183178/mi-vida-con-%09carlos.html). Accedido 15 feb. 2018.
- Martí Freixas, M. "*Bucarest, la memoria perdida*. Documental sobre la memoria histórica española...." *Blogs&docs*, 4 feb. 2008, [www.blogsandocs.com/?p=135](http://www.blogsandocs.com/?p=135). Accedido 18 feb. 2018.
- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. LOM Ediciones, 2005.
- Nichols, Bill. *Introducción al documental*. UNAM, 2013.
- . *La representación de la realidad*. Paidós, 1997.
- Ocaña, Javier. "El laberinto de la mente." *El País*, 15 mayo 2008,  
[elpais.com/diario/2008/02/15/cine/1203030013\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/02/15/cine/1203030013_850215.html). Accedido 15 feb. 2018.
- Olivares, Carla. "Memorias, rescates." *El Agente. Blog de Cine*, 7 oct. 2013,  
[elagentecine.wordpress.com/2013/10/07/memorias-rescates-4-mi-vida-con-%09carlos-german-berger-2009-y-ecos-del-desierto-andres-wood-2013/](http://elagentecine.wordpress.com/2013/10/07/memorias-rescates-4-mi-vida-con-%09carlos-german-berger-2009-y-ecos-del-desierto-andres-wood-2013/). Accedido 19 feb. 2018.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Cátedra, 2003.

- Pujadas, Joan J. "El método biográfico y los géneros de la memoria." Universidad Rovira i Virgili. *Revista de Antropología Social*, nº 9, 2000, pp. 127-158.
- Platinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge UP, 1997.
- Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*. Focal Press, 2004.
- Ramón, Armando. *Breve historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días*. Blios, 2001.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. U of Minnesota P, 2004.
- . *Theorizing Documentary*. Routledge, 1993.
- Rotha, Paul. *Documentary Film*. Faber & Faber, 1970.
- Rueda, Javier. "Documental de imágenes de archivo que recorre la figura del Franco desde soldado a Caudillo." *Aved Producciones. Periodismo Cinematográfico*, 26 julio 2007, [www.aved.es/prensa/critica/75/](http://www.aved.es/prensa/critica/75/). Accedido 15 feb. 2018.
- Sadek, Isis. "Memoria especializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán." *Cine Documental*, no. 8, 2013, [revista.cinedocumental.com.ar/memoria-especializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman](http://revista.cinedocumental.com.ar/memoria-especializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman). Accedido 16 feb. 2018.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada y Alejandro Sánchez Alarcón. "¿La memoria encontrada o la memoria inventada?". *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, no. esp., nov. 2013, pp. 299-311, [revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/44244/41806](http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/44244/41806). Accedido 18 feb. 2018.
- Sardá, Juan. "Mi vida con Carlos, historia de una brutal orfandad." *El Cultural*. 17 feb. 2018, [www.elcultural.com/noticias/cine/Mi-vida-con-Carlos-historia-de-una-brutal-orfandad/1778](http://www.elcultural.com/noticias/cine/Mi-vida-con-Carlos-historia-de-una-brutal-orfandad/1778). Accedido 20 feb. 2018.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias. La cruzada de los niños*. Valdemar, 2012.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Historia de España*. Ámbito, 1999.

Valdeón, Julio. *Historia de España*. Colección Austral, 2003.

Weinrichter, Antonio. *Desvío de lo real. El cine de no ficción*. T&B, 2004.