



¿Por qué el documental?

✘ Escribe **MERCEDES ALVAREZ**

(España). Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesora del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Con *El cielo gira* (2005), su primer largometraje, obtuvo numerosos premios internacionales como el Tiger Award, en el Festival de Róterdam; Cinema du Réel de París; Infinity de Alba, Italia, y los de Crítica Internacional, Jurado. Público y Mejor Película en el Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI).

Vivimos, los expectantes y apresurados ciudadanos de este ya siglo XXI, en un mundo de producción acelerada de imágenes. Imágenes informativas, publicitarias, didácticas o sermoneantes. Imágenes históricas o ficticias, reales o virtuales, fijas o en movimiento, emotivas, impactantes y también atronadoras. A menudo hay algo común y endiablado que las une a todas, en el espacio saturado, reclaman atención, quieren imponerse al momento y de un modo apremiante. Todas parecen tener prisa por decir algo. Muy pocas saben callar, dejarse mirar. Casi ninguna puede ya permitirse el lujo de dejarte en paz. En el cine, en la televisión, incluso a menudo en la foto de prensa, esas imágenes se han ido cargando de tal intencionalidad que, al fin, han acabado usurpando la mirada del espectador, han tomado su papel. Y lo más paradójico, a menudo el espectador actual parece haber olvidado que puede reclamar ese poder. Se ha olvidado de que la mirada es el primer derecho, el más genuino, del espectador.

Quizás el documental, tan antiguo como las primeras imágenes de Lumière, pueda escapar a ese destino y soltar amarras a la mirada, dejar que la mirada navegue. Convencionalmente, el documental se asocia hoy con frecuencia a un modo ya canonizado de relacionar texto e imagen, un instrumento auxiliar del periodismo o la



sociología, cuyas reglas gramaticales de discurso servirían invariablemente para crear reportajes televisivos, crónicas históricas, materiales didácticos, relatos de viaje o programas científicos. Este tipo de documental acaba por convertirse en un género, y es justamente, con sus excepciones, el que menos me interesa.

Hay otra tradición en el cine, otro tipo de documental, de autor, si es que hay algo que pueda llamarse así, que ha tratado siempre de ensanchar y restituir el poder en la mirada poniéndola a salvo de toda convención (y, sobre todo, de la mayor convención de todas, esa que llamamos realidad). A ese otro tipo de documental no le asustará poner en juego la subjetividad; no tratará de esconder el punto de vista; se servirá, si es preciso, del diálogo con lo ficticio, lo hipotético o lo imaginativo; empleará a veces el discurso oblicuo o el comentario, pero sin prisas por establecer tesis o llegar a conclusiones; y, sobre todo –y estos son los casos que particularmente más aprecio–, el autor no sólo ofrecerá su mirada, sino que dejará vestigios de su impotencia, tratando de recomponer la realidad con la ayuda de la mirada del espectador. Todo ello sin sustraerse ni por un momento al imperativo de todo documental: dar noticia de lo que existe antes, al margen y más allá de la cámara, de aquello que no tiene un origen ni un destino cinematográficos.

Los distintos caminos seguidos por el cine documental históricamente van unidos en su origen al esfuerzo de autores concretos por refundar a cada momento la mirada. Van unidos también, con frecuencia, a la ruptura con los sistemas de creación o producción dominantes. Captando la vida de improviso, Vertov ensanchó el cine concien-

biéndolo como una escritura donde caben el ensayo, el poema visual, el cine-retrato o el documento histórico. Flaherty estableció de una vez las posibilidades de la vida puesta en escena, del valor de lo reproducido como documento, pero siempre por amor a lo real. Vigo introdujo el punto de vista documentado. Chris Marker, que reaccionó contra la pretendida objetividad documental del *cinema vérité*, fue uno de los autores que más contribuyó a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes construidas. Del mismo modo que Rossellini, Renoir, los cineastas de la Nouvelle Vague, Eustache, Pialat, Erice o Kiarostami han filmado conscientemente en esa difusa frontera que separa la ficción del documental, en un diálogo permanente y tan antiguo como el mismo cine.

Dentro del debate sobre documental y ficción, encuentro que el documental aporta ese momento único, verdadero. Si hay ficción, sólo ficción, echo en falta a menudo esa impronta de lo real. Y un documental que atendiera únicamente a la vida captada de improviso podría ser emocionante en momentos concretos, pero tendría dificultades para mostrar el transcurso del tiempo. La lógica de la ficción puede entonces venir en su ayuda y mostrar los hechos proyectados en el tiempo. Es ese lugar, donde conviven imágenes captadas de la vida y contadas con ayuda de la ficción, el terreno mestizo en el que me gusta moverme.

Mi experiencia con *En construcción*

En 1998 me instalé en Barcelona para acudir a la primera edición del Máster en documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra. Recuer-

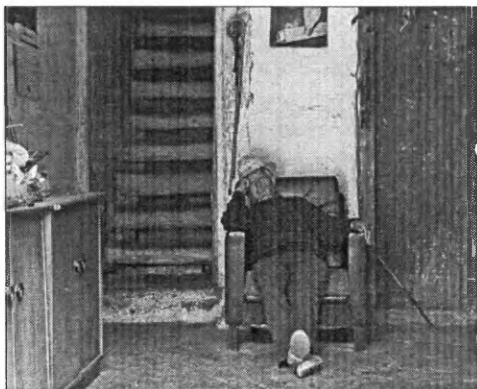
do un buen número de lecciones impagables de José Luis Guerín, Joaquín Jordá, Jean-Louis Comolli, Frederick Wiseman, Martín Patino y otros profesores que pasaron por el Máster. Fue también para mí la oportunidad de acceder a un discurso compartido sobre tipos de lenguajes y modos de producción cinematográficos que me interesaban, aparte del acceso a películas y cineastas de una corriente en cierto modo subterránea en la historia del cine.

Ese mismo año, y durante los tres siguientes que duró el proyecto, tuve la oportunidad de trabajar en todas las fases –principalmente en el montaje– del documental *En construcción*, dirigido por José Luis Guerín, y que abordaba un terreno nada extraño a la experiencia común: la construcción de un edificio y la vida de personajes del barrio donde aquél se levanta. Pero el reto consistía en renovar la mirada sobre los elementos cotidianos junto al intento por trascenderlos, o al menos dejar señales de ese intento, sin dirigir en exceso la mirada del espectador. La experiencia total de *En construcción* supuso, tanto para mí como para los compañeros del reducido equipo que participamos en la película, un esfuerzo de reflexión teórica y un ejercicio constante de invención y exploración. La reflexión se dirigía tanto a los medios de observar los trozos de vida retratados como a un diálogo con la historia del cine y con aquellos films y directores de referencia para la película; la exploración práctica ponía en juego posibilidades de rodaje con elementos mínimos, métodos artesanales y hasta rudimentarios, que en cierto modo nos hermanaban con los pioneros del cinematógrafo. Creo que ese ejercicio y ese talante, esa manera de encarar problemas y

materiales documentales y de cruzarlos con soluciones y sintaxis de ficción, fue uno de los aspectos más interesantes que aportó la película: el intento de volver a renovar el pacto con la mirada del espectador.

Y El cielo gira

En 1997 había comenzado a ordenar el copioso material reunido durante años sobre mi pueblo natal, una aldea de los páramos altos de Soria donde hoy quedan catorce habitantes. Un pueblo, pues, todavía vivo pero que después de ocho siglos ha llegado a su última generación, con su memoria histórica a punto de desaparecer. El material reunido incluía cuadernos de notas –relatos y hechos de antepasados, árboles genealógicos–, fotografías familiares y de archivo, y grabaciones en VHS de gentes y lugares de la comarca. En 2001, tras sucesivas escrituras, el proyecto alcanzó su forma definitiva y, un año después, en octubre de 2002, comenzábamos a rodar.





Durante ocho meses, con intervalos para reflexionar y ordenar el material grabado, con los integrantes de un equipo de rodaje mínimo –seis, siete, a veces sólo tres personas– nos apostamos en la aldea y convivimos con los vecinos. El problema del rodaje implicaba el problema de la mirada. El pueblo, sus habitantes, estaban ahí intactos, secretos, confidenciales. Asomarse a ese mundo sin empañarlo supuso calcular el sesgo de nuestra intervención: qué escapaba a la mirada, qué la rechazaba, qué estorbaba a la verdad.

La convivencia con los vecinos del pueblo marcó las estrategias y dispositivos de guión y rodaje. No se trataba de una puesta en escena, al modo de Flaherty, ni de captar la vida de imprevisto, según la práctica de Vertov (esto último, en un espacio donde era imposible pasar desapercibidos, hubiera sido impracticable). Se trataba, más bien, de una *puesta en situación*, donde algo no se reproduce sino que se produce, había una intervención, y ese algo no habría existido sin el dispositivo filmico. Cada escena implicaba una estrategia y una preparación adecuada, imponiéndose siempre sobre las servidumbres de un convencional *planning* del día. Dicho de otro modo, la preparación de rodaje tuvo sentido desde la convivencia; estrategias y dispositivos venían después. Contra la presión de fechas y plazos de preparación, observación y convivencia no era tiempo perdido; era tiempo necesario. Los días y períodos de no grabación fueron para nosotros tan importantes o más que los de rodaje. De ahí se siguió la necesidad de gente, de equipo disponible, paciente y cómplice con el proyecto.

El trabajo de guión había comenzado meses antes de iniciar el rodaje y acabó el día en que

se montó el último plano, en la sala de montaje, dos años más tarde. Por su registro documental, el guión de *El cielo gira* reflejó al final la crónica de unos hechos, que respeta el tiempo de la vida y la verdad de la acción. Pero en cuanto ficción, esta película es también para mí la crónica de un guión; es decir, el proceso temporal de seguir, perseguir y finalmente organizar esos hechos, en cuanto son útiles a una verdad que la estructura de ficción puede ayudar a mostrar. Esta labor de escritura y reflexión sobre el material fue la que nos ocupó durante un año en la sala de montaje.

A Serge Daney le gustaba decir: «(...) en lo más hondo del cine hay dos grandes temas: la deuda y la filiación». Agradezco a Víctor Erice que una vez me hiciera reflexionar sobre esta cita. Y ahora encuentro que es verdad. Cuando recuerdo a todas las personas que me han ayudado desde que en 1998 llegué a Barcelona, maestros, compañeros y cómplices, cuando recuerdo los motivos por los que me empecé en esta película sobre el pueblo de mis antepasados, sólo encuentro deudas y filiaciones. ✱