

# Formas del documental contemporáneo

POR JOSEP M. CATALÀ

Suponiendo que el cine documental se iniciara con la célebre definición de Grierson[1], que dice que este no sería más que «el tratamiento creativo de la realidad», sus primeros setenta años habrían transcurrido sin demasiados sobresaltos, lo cual no deja de ser sorprendente dada esa revolucionaria apertura. Pero a partir de la segunda mitad de los años noventa del siglo pasado, el panorama cambió y se produjo una revolución general de este tipo de cine, que no solo dio paso a una etapa prácticamente impensable hasta entonces, sino que obligó a reconsiderar toda su historia anterior para afinar mucho más las clasificaciones vigentes, entre ellas las archifamosas de Bill Nichols. El mismo Nichols se apercibió del cambio e introdujo posteriormente una nueva categoría, la del documental performativo (Nichols, 2003), que venía a ser como un cajón de sastre donde se acumulaban toda serie de producciones inclasificables según los parámetros en vigor.

Esta radical transformación se produjo justo en una encrucijada en la que se daban cita varios vectores culturales de enorme trascendencia. Tres eran los senderos que, después de atravesar transversalmente el siglo XX, también en ese momento experimentaban mutaciones esenciales. El primero era el de las vanguardias y los cambios que experimentaban incidían en aquellos rasgos que delataban el carácter modernista del fenómeno. El segundo sendero se refería al papel que había desempeñado la tecnología en la cultura del siglo, un papel intensificado en esos momentos por el drástico proceso de digitalización que experimentaban los medios audiovisuales. Finalmente, la tercera senda tenía que ver con el descubrimiento por parte de la tradición documentalista de un espacio, el de la subjetividad, que suponía una iluminación tan trascendental como aquella que se produjo cuando Grierson consideró que el factor creativo entraba en las ecuaciones de ese tipo de cine.

## Vanguardias, tecnología y subjetividad

Contemplemos más de cerca esa intersección que servía de crisol para la génesis del nuevo documentalismo. La vanguardia se convertía entonces en posvanguardia y ello ocurría precisamente cuando se reconsideraba en su seno el papel de un nuevo realismo, después de que el fuego inicial de carácter modernista que la había alimentado se apagara en la bancarrota de la abstracción y la peligrosa tendencia a la superficialidad y mercantilización de las corrientes conceptuales.

Ese nuevo realismo experimental se detecta ahora por todas partes, desde la propia pintura a la fotografía; pero si en algún ámbito había de hacer mella era en el del documental, por razones obvias. El documental, prototipo del realismo del siglo XX, recoge pues el testigo de la innovación y se lanza a efectuar experimentos con una libertad que no está reñida con la complejidad, como por el contrario ocurre muchas veces con la rama decadente de la vanguardia tradicional. Lo que querían decir las vanguardias tradicionales ya está dicho, mientras que el documental de la actualidad, por el contrario, lo tiene todo por decir.

El segundo factor tiene que ver con la tecnología. La importancia de la tecnología en el arte actual ha sido motivo tanto de la disolución de las vanguardias tradicionales como del auge del documentalismo contemporáneo. Pero este factor debe ser considerado con detenimiento, ya que no es baladí. A lo que hemos asistido los últimos años es a una toma de conciencia de las relaciones que la tecnología y el pensamiento venían manteniendo desde el nacimiento del cine, algo que la teoría de los medios no supo detectar a tiempo, pero que, en cambio, la perspectiva artística lo ha asimilado aunque sea intuitivamente a partir del videoarte. Y el documental lo ha convertido ahora en el dispositivo esencial de sus transformaciones subjetivas.

Las concepciones que Donna Haraway vertía en su conocido *Manifiesto Ciborg* (Haraway, 1991) se quedan cortas ante la intensidad con que la tecnología contemporánea ha modificado nuestro entorno y a nosotros mismos. Tiene razón Haraway cuando afirma que «un *ciborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción», pero la hibridación entre máquina y organismo que propone no es quizá lo más importante del fenómeno, sino que este culmina en el momento en que la mente y la 'máquina' se transforman mutuamente, algo que ocurre cuando esa máquina ha dejado de ser mecánica y se ha transformado en mental e imaginaria, al mismo tiempo que la imaginación y la mente humana se apoyan en las formas de representación tecnológica para seguir desarrollándose.

Por tanto, nos encontramos ante la paradoja de que el documental contemporáneo descubre el espacio interior y se dispone a explorarlo a través de formas exteriores de carácter tecnológico: la introspección contemporánea audiovisual se desarrolla a través de una extroversión tecnológica. Podemos considerar varios ejemplos, que van desde las formulaciones neopsicóticas de Jonathan Caouette (*Tarnation*, 2003) a los rítmicos y penetrantes ensayos biográficos de Alan Berliner (desde *Intimate Stranger*, 1991, a *Wide Awake*, 2006), pasando por los ejercicios memorísticos de Andrés Di Tella (*La televisión y yo*, 2003, *Fotografías*, 2007). En todos estos casos la tecnología es un instrumento que sirve a un proceso de reflexión introspectiva a través de facetas e intensidades diversas.

La memoria de Caouette y de Berliner, por ejemplo, se organiza a través de intensos procesos de fragmentación y reconfiguración que le confieren una poderosa visualidad. El argentino Di Tella, por su parte, se apoya en la técnica fotográfica y la televisión para enlazar elípticamente con sus recuerdos, a los que sigue la pista a través de la cámara documental: el recurso a la memoria cinematográfica o televisiva para reconsiderar la propia se ha convertido en el prototipo de esa mezcla que auguraba Haraway entre realidad social y ficción[2]. Pero es en las películas autobiográficas de Ross McElwee (desde *The Sherman's March*, 1986, a *The*

*Photographic Memory*, 2011) donde la cámara es en verdad determinante. Con ellas, McElwee personifica el *ciborg* más prototípico, ya que su mirada se construye a partir de una íntima relación entre el aparato y el cuerpo.

## La aparición de las webs documentales

La confluencia del pensamiento y la tecnología en el documental alcanza su punto álgido con la aparición, hace pocos años, de las webs documentales. En este caso, la tecnología no solo es un instrumento de reflexión, como ocurre en el film ensayo, sino que muestra claramente los propios procesos de pensamiento, visualiza la retórica que los organiza como sustrato de la propia representación del objeto o el sujeto pensado. En los casos anteriores, pertenecientes al documental subjetivo, se muestra el resultado de un proceso reflexivo acompañado e impulsado por los instrumentos tecnológicos, mientras que en las webs documentales nos encontramos con el sustrato mismo de esos pensamientos, el entramado que los forma, a la vez que se nos ofrece, a través de la interacción, la oportunidad de proseguir con el proceso reflexivo.

Por ejemplo, en *Miami/Havana* (2010) de la cadena Arte[3], como antes se había hecho en *Gaza/Sderot* (2009)[4], se establecen los parámetros visuales de una psicogeografía que es a la vez subjetiva y política. *Highrise* (2010)[5], por su parte, es un proyecto multifacético del National Film Board of Canada, dirigido por Katerina Cizek y compuesto por dos propuestas principales –*Out of My Window* y *One Millinth Towers*-. Este premiado docuweb explora el mundo interior y exterior de los más importantes rascacielos del mundo, su entorno y su población: se trata de un mapa conceptual del panorama complejo que se desarrolla en torno a esas construcciones. Las webs documentales suponen una extensión del concepto clásico de documentalismo y permiten una ampliación del panorama mental en el que se asienta la labor del documentalista.

Esta rama innovadora del documental está íntimamente relacionada con un género como el film ensayo, que tiene una larga trayectoria a la que no se le otorgó la debida relevancia hasta el éxito en el año 2000 de *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*) de Agnès Varda. Para entonces, los ensayos fílmicos de Chris Marker ya eran míticos, sobre todo *San soleil* (1983), pero el interés teórico por el género en sí era mínimo. A partir de ese momento, la modalidad se ha venido desarrollando de forma creciente y se ha convertido en el emblema de la fusión entre posvanguardia, tecnología y subjetividad que caracteriza al documental contemporáneo, puesto que los ensayos fílmicos se basan en la conjunción de todos estos vectores.

No puede olvidarse, sin embargo, la incidencia que el archivo está teniendo en este ámbito, incidencia que está relacionada con el interés por la memoria y sus transformaciones. Si Mallarmé podía decir, a finales del siglo XIX, que «todo, en el mundo, existe para desembocar en un libro», ahora podríamos afirmar que todo, en el mundo, existe para desembocar en una imagen (y posteriormente en Internet). La reconfiguración de la memoria que el giro subjetivo del documental supone tiene que ver con esta acumulación de memoria audiovisual de la que se nutre el documental como si aquella fuera una segunda realidad.

## Bibliografía

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.

Nichols, B. (2001). Film and the Modernist Avant-garde. *Critical Inquiry*, 27(4).

-(2003). El documental performativo. En B. Sichel (Ed.), *Postvérité*, Murcia: Centro Párraga.

## Notas

[1] Esto está sujeto a discusión, puesto que se acostumbra a considerar que los films de los hermanos Lumière ya eran documentales y, además, no es fácil descartar la figura de Flaherty, quien en 1922 ya había realizado la crucial *Nanook, el esquimal (Nanook of the North)*. Pero yo coincido con Bill Nichols cuando dice que «el documental no toma cuerpo como una práctica bien establecida hasta los años 20 y 30» (Nichols, 2001). Es más, considero que el documental no se conceptualiza adecuadamente hasta que lo define Grierson con la fórmula tan conocida como certera que he mencionado.

[2] Las nuevas técnicas de realidad aumentada implican una nueva cota en la evolución de este mestizaje.

[3] Véase: <http://havana-miami.arte.tv/>

[4] Véase: <http://gaza-sderot.arte.tv/>

[5] Véase: <http://highrise.nfb.ca/>. Puesto que estas webs están en constante evolución, se hace difícil datarlas como las obras finitas tradicionales.