

El registro cinematográfico: nuevas señales de vida. Restaurar el silencio es la función del objeto

Francisca Bermejo¹

“Todo buen relato es, por supuesto, a la vez un cuadro y una idea; y mientras más se funden ambas cosas, mejor se resuelve el problema”.
(Henry James, *Guy de Maupassant*)

Las imágenes que el mundo nos ofrece estaban guardadas ya en nuestra memoria desde el día de nuestro nacimiento, era la premisa que mantenían los antiguos. “Así como Platón tenía la idea de que todo conocimiento era sólo recuerdo, Salomón emitió su concepto de que toda novedad es sólo olvido”.² De ser esto cierto, entonces podríamos todos reflejarnos de modo alguno en las multiplicidad de imágenes que nos rodean, puesto que forman ya parte de quienes somos: las imágenes que creamos y las que componemos materialmente, e imágenes de esas imágenes, esculpidas, en acción, fotografiadas, impresas, filmadas. Bien por que descubramos en esas imágenes circundantes los recuerdos, los momentos de algún acontecimiento que alguna vez fue nuestro, o bien por que nos exijan una reflexión novedosa a través de las posibilidades que el lenguaje ofrece, somos en lo esencial, por tanto, seres hechos de imágenes, de representaciones. De ahí que las imágenes, como los relatos, nos brindan información. La existencia transcurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo significado, o presunto significado, varía continuamente, con lo que se construye un lenguaje hecho de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas a imágenes, a través del cual tratamos de captar y comprender nuestra propia existencia. Las imágenes que componen nuestro mundo son símbolos, signos, mensajes, alegorías. Las imágenes, como las palabras, son la materia de las que estamos hechos³.

Tras este párrafo inicial denotativo de la importancia de las imágenes en nuestra cultura, nuestro planteamiento pretende abordar una de las funciones que a lo largo del pasado siglo, y en el presente, desempeña el cine, a saber, complementar la función informativa a través del rescate y recuperación de las imágenes y palabras que no tienen cabida en el resto de los medios comunicativos contemporáneos. Ciertamente es, el posmodernismo actual, caracterizado por un proceso de proliferación de imágenes y símbolos en el seno de todo tipo de medios electrónicos, cuyo consumo adopta una variedad de formas, determina cuanto menos reflexionar a propósito de la relación que se produce entre el cine, la realidad y la ficción. Nos encontramos en una nueva etapa, propiciada por la transformación profunda en la textura de los medios, como reconoce J. M. Catalá, “La creciente presencia, por un lado del vídeo y de la imagen digital, sin olvidar la televisión, en el ámbito cinematográfico (...) hace que nos enfrentemos a una auténtica revolución mediática que afecta de forma muy directa tanto a la producción como a la estética del documental”⁴. Hoy en día el cine ya no puede descubrirnos el mundo, con el desarrollo de la televisión ha perdido el poder de las imágenes y la primacía de la información. Estamos bien o mal informados antes que él, y lo que nos muestra lo hemos visto ya. Por otro lado, hemos de considerar que la televisión desafía al cine, invitándole a replantearse su relación con el mundo y sus espectadores. De ahí que el lugar del cine, al contemplar la realidad signifique hoy encontrar el ángulo exacto que le permite fijar una mirada necesaria, no una mirada más, sino una mirada diferente. Es exactamente en este planteamiento donde surgen los filmes objetos de esta reflexión.

Por tanto, la propuesta de esta comunicación pretende ser una reflexión

sobre la pertinencia en los filmes objeto de estudio, abordados a través de la función de registro en ellos inscritos, es decir, en la función del realismo en el cine, de la representación fílmica del cine documental y del realismo cinematográfico⁵ a través de una triple vertiente. En primer lugar, como una actitud de realizador frente a lo que filma, de ahí que el realismo cinematográfico sea contemplado más por la temática que plantea – de carácter social – que por el estilo con que los aborda. En segundo lugar, el cine como un medio de conocimiento, como instrumento de reflexión, en tanto en cuanto, se dedica a diseccionar la realidad en lugar de copiar lo real, a analizarlo para desentrañar sus secretos y mostrar lo que hasta entonces era invisible. Y, en último lugar, considera el espacio-lugar asignado al espectador. Éste es, pues, el tercer elemento cuya presencia indispensable es requerida para que las películas encuentren y adquieran su sentido: restaurar el silencio. Es una situación incómoda, esa coacción que experimenta como espectador le obliga a preguntarse por la actitud que adoptaría en la vida real frente a situaciones como éstas. Las películas constituyen en sí mismas espacios cerrados, inquietantes, que provocan en éste una situación comunicativa de “alter-ego”.

Tras esas premisas generales del realismo, añade Monterde, “se apunta una actitud que va mucho más allá de la mera restitución visual de la realidad contextualizada, para introducir aspectos éticos e ideológicos a los que tampoco será ajeno el realismo cinematográfico. Y con relación a este último reflexionaremos sobre el papel que puede ocupar las propuestas documentales o, en sentido más amplio, el cine que podemos denominar no-ficcional”⁶. El propio autor mantiene que el documental aparece como la muestra más acabada del cine no ficcional por una doble razón: por su capacidad de desarrollar con mayor libertad el tema, como por las posibilidades estéticas que alcanza y explicitan su dimensión discursiva. Evidentemente estas películas quedan subscritas en dichas premisas, más en la primera que en la segunda.⁷

El condicionamiento que implica la presencia de una cámara, la colocación – estratégica o no – de ésta, el lenguaje, la

discriminación del contenido y los personajes, la selección de imágenes, la elección de la banda sonora y, sobre todo, la predisposición del realizador adulteran la objetividad. Aún intentando aproximarse a la verdad el director no puede atribuirse una mirada imparcial. El caso más reciente lo tenemos en *La Pelota Vasca* (España, 2003). El realizador relega, intencionadamente, las posibilidades estéticas del film para potenciar, deliberadamente, todo el protagonismo a la palabra y, por tanto, a la temática abordada.⁸ Meden cede, está claro, haciendo uso de la libertad temática y artística, todo su afán de mostrarse a la palabra, sin que nadie distraiga al espectador de lo que se está diciendo en la pantalla. Esta es la razón, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, determinante de la extremada humildad estética del documental, chocante y extraño, en la obra de un realizador cuya característica está en la búsqueda de la belleza plástica. Pero en este documental, la filmación es quizás como la de un videoaficionado, plano medio del entrevistado, cámara prácticamente fija y algunos paisajes al fondo. Quizás, en algunas localizaciones, parajes naturales del País Vasco, escenarios donde el realizador sitúa a las personas, está el extraño privilegio con el que el propio realizador pretendía atraerlas, una a una, hacía él. Tal vez, en la intencionalidad de las localizaciones, esté la premisa de no querer registrar los problemas en los escenarios reales donde se producen, con su marca de sufrimiento y espanto, sino desplazando al entrevistado a los entornos naturales buscando el efecto contrario: que toda la tensión humana quede fuera de lugar, “La suma aleatoria de fondos – en bosques, campos, montes y acantilados – que ayudan a retratar la geografía vasca más primigenia, calada de sentimientos tan antiguos como inamovibles, me vino bien para mantener el ojo de pájaro y así persuadirme de que puedo ver el odio sin odiarlo”.⁹

La actitud del realizador frente a lo que filma, constata otra de las vertientes en las que se inscribe el realismo de este documental, es decir, a través de la temática que plantea, de carácter eminentemente social y, el lugar en el que se sitúa el mismo.¹⁰ El predominio del carácter informativo, tal vez sería más apropiado decir didáctico,

testimonia, evidentemente, la primacía que el realizador otorga a declaraciones de los entrevistados y, a través de ellas, a los aspectos que conforman el organigrama político social y humano, de quienes justifican las razones de lo que están viviendo. En el caso de este film, la analogía con la realidad viene articulada entre las visiones perceptivas de unos y otros, es decir, el realismo perceptual.¹¹ De hecho, el realizador no sólo da más importancia a las opiniones que a los acontecimientos en sí mismos, sino que es la pretensión específica de la película – identificar las bases del conflicto vasco a través de la diversidad de opiniones y sentimientos de unos y otros. Y, a partir de esa comprensión perceptual, a través del diálogo sostenido en una doble vertiente: por un lado, a través de una intencionada simulación fílmica de éste entre las personas que se citan frente a la cámara y, por otro, con el espectador para favorecer la aparente inmediatez cognoscitiva de éste.

Aborda la película las palabras medidas de quienes son entrevistados, situándose en escena cómo especialistas y específicamente activos en el mundo de la política, de la sociedad civil y la opinión pública.¹² Nótese que sobre alguno de ellos, el transcurso del tiempo ideológico acerca del conflicto vasco presenta una evolución a tenor de sus declaraciones y, en función de lo que han vivido en primera persona y afrontan lo que siente.

El film de Meden es subjetivo, intencionadamente subjetivo, el mismo busca situarse en el documental – aunque se esconda – entre las declaraciones de unos y otros, pero su punto de vista es perfectamente admisible, ejerciendo su derecho a la libertad de expresión y artística. De hecho, el espíritu que reclama el documental, quizás la pretensión real del realizador, es la búsqueda del diálogo para acabar con la tragedia, la comunicación para la comprensión. Diálogo en el que también participa el espectador con su toma de conciencia.

Restaurar el silencio es la función de “Hay motivo”

Frente a la falta de luz en la utilización actual promovida desde los medios de comunicación, de esa palabra oculta,

balbuceada e inarticulada, mostrada a través de una rápida fragmentación unívoca, presentada como testimonio de una supuesta opinión pública que acaba convirtiéndose, actuando por contexto político que en los últimos años ha desembocado en el actual enfrentamiento entre el Gobierno español y la sociedad, intencionadamente contraria a quien la expresa, las palabras que surgen en el documental de Meden, resultan quizás más útiles. Y ésta es la función del objeto que tiene el novedoso documental *Hay motivo*¹³ (España, 2004). Formada por 32 cortometrajes de unos tres minutos cada uno, la película hace un recorrido exhaustivo y muy crítico por diferentes aspectos de la realidad española. La sanidad, la educación, el precio de la vivienda, la guerra de Irak, el accidente del Yak-42, la muerte del reportero José Couso, la soledad de los ancianos, la inmigración son alguno de los aspectos sobre los que se detienen los cortometrajes. Hay unos, la mayoría, que utilizan imágenes de la realidad, otros realizan relatos de ficción con actores conocidos, y otros que van a la búsqueda de la gente de la calle, miembros de la sociedad civil, que cuentan frente a la cámara terribles experiencias. A tal fin, Pedro Almodóvar, realizador de cine que no participa en la película, manifestó, refiriéndose a los cineastas participantes: “Estoy orgulloso de ellos, estoy orgulloso de ser un director español. Esta película es un gesto, una patada a los genitales del partido que está en el poder. Es una iniciativa maravillosa, absolutamente necesaria y legítima. Lo que más me ha gustado es que los directores han cogido la realidad y la han puesto tal cual, mostrando la fuerza demoledora de imágenes que hemos visto”.¹⁴

Con un montaje en el que se proyectan los cortos uno detrás de otro con el título, el nombre del realizador y un mismo motivo – un ovillo que se va enredando, la distribución de la película se ha realizado también a través de internet.¹⁵ Aunque resulta casi imposible evaluar la verdadera efectividad de la película, lo cierto es que se ha convertido en todo un fenómeno social, al margen de su calidad. No sólo en la televisión, especialmente aquellas empresas televisivas españolas afines a la oposición del antiguo partido en el gobierno, se ha hecho

eco del manifiesto contra la gestión del Gobierno. Distintas asociaciones, universidades y cines españoles han querido proyectarlo. Sin embargo, hay motivo para creer que tiene cierta base documental. Predomina la opinión sobre la descripción de hechos y una porcentaje de ellos – un 25% – de ellos son, simplemente cortos de ficción con un fondo de mofa o crítica. Pero también hay algo de reflejo sesgado o reverberación de la historia reciente del país en *Hay motivo*.¹⁶ De hecho, la finalidad de la película es llegar al mayor público posible, por ello, además de las televisiones, los responsables de este proyecto se centrarán también en canales alternativos. En el planteamiento a propósito de la reflexión sobre la pertinencia o no de estas películas, debemos hacer obligada referencia a la pretensión de participación – o, no – del público sobre las temáticas que en ellos se abordan y que están inscritas tanto en el tratamiento de la acción enunciativa de la propuesta cinematográfica de los documentales,¹⁷ cuyas pretensiones son promover una proximidad del espectador con las películas, bases de sus dimensiones discursivas; junto a las propuestas de registros visuales mediante la introducción, en las cintas, de las imágenes reales de los acontecimientos a propósito de los cuales se abordan las temáticas. Por tanto, una vez registrada o construida la representación de la realidad – evidentemente subjetivas a través de las opiniones de los entrevistados y de los específicos montajes de los realizadores –, facilitándonos creer haber accedido a un cierto conocimiento de las “verdades expuestas”, éstas sólo adquieren sentido cuando el espectador está en situación de pre-conocimiento de la temática en ellas abordada. Por tanto, en la función de dar sentido a la realidad se configura el “espacio-lugar” que los realizadores atribuyen al público. Y, a su vez, es el elemento necesario, cuya presencia indispensable es requerida para que las películas encuentren equilibrio y adquieran su sentido.

Este es el planteamiento que maneja Andrew Jarecki, director de *Capturing the friedman's* (USA, 2003),¹⁸ para quien la verdad siempre permanece oculta: “Siempre vi como uno de los temas fundamentales de este film el hecho de que por mucho que

conozcamos a una persona nunca llegaremos a saberlo todo sobre ella. Por eso prefería que fueran los espectadores quienes sacaran sus propias conclusiones”.¹⁹ Su dirección es precisa y aunque nos introduce en las fauces mismas del horror nunca pierde el respeto por nadie: víctimas, policías y sobre todo la propia familia tiene su tribuna para explicar su punto de vista. Es un film cargado de emociones muy fuertes. La pederastia es material muy sensible y es muy difícil no caer en el tremendismo barato. Sin duda muy pocas veces hemos podido asistir tan de cerca al ocaso de unos seres humanos a los que nadie jamás quiso darles el beneficio de la duda.

Sin embargo, en las distintas documentales objetos de este estudio, los espacios que construyen sus realizadores al espectador son espacios cerrados que contrastan, intencionadamente, frente a los espacios abiertos en el que se registran a los entrevistados, son espacios cerrados por la confrontación perceptiva entre unos y otros y, a su vez, por la propia percepción ideológica del espectador, espacios inquietantes que provocan en éste situaciones comunicativas de “alter-ego” permanente. Es una situación incómoda, esa coacción que experimenta el público le obliga a preguntarse por la actitud que adoptaría en su vida real frente a situaciones como las testimoniadas en los filmes. El espectador, en su toma de conciencia, actúa como sujeto integrador de conocimiento, donde se une a él o, se distancia. Por tanto, su exterioridad es imposible. Como reclama Monterde, “Esa toma de conciencia ya sugiere entender la práctica realista desde una perspectiva ética, social o política y conduce a un compromiso con esa realidad (...), abocado desde ahí hacia un eventual deseo de transformación de la realidad, resulta eso sí en el imaginario, y sólo operativa desde ahí”.²⁰

Quizás los distintos filmes no tienen la voluntad de convertirse en el retrato de la sociedad a la que se dirigen con sus dispositivos cinematográficos, sino a través de las palabras que se hacen oír en ellos. La diversidad de las razones y afectos registrados, de las situaciones colectivas y, personales, de alguno de ellos, de la representatividad de los acontecimientos

históricos a los que se hace expresa referencia y, de las imágenes simbólicas insertadas en ellos, nos permite aproximarnos a las películas como si se tratara de una composición cinematográfica de lo que sólo los espectadores podemos, y quizás debamos, extraer finalmente su significado.

Tal vez estos filmes se presenten bajo el slogan de *hay que recuperar todo lo que nos es útil*. En sí mismas son una cuestión de ética. Los realizadores con sus cámaras, a través de ellas se convierten en recolectores en busca de personajes, en busca de los huecos y los surcos, de lo útil de la vida; buscan entre la vida cosas que aún tengan vida más allá de la vida. Películas acerca de encontrar valor allí donde otros no ven nada. Ahí está la vida, parecen decir estos documentales. Recuerdan todos ellos la urgencia cotidiana por mirar lo que sucede, por dar sentido a lo que pasa, por tratar de conectar los hechos entre sí buscando darles sentido; buscando ese otro lado del mundo que ya no es sino el lado invisible de la memoria. Al hacer sus películas, ellos espigan aquellas imágenes que otros cineastas nunca recogieron con sus cámaras. Sin embargo, quien la mira sabe que tan sólo son reflejo de un misterio que siempre se escapa de los bordes de la imagen para esconderse en algún refugio fuera de los encuadres. Entonces sabemos que su mirada está determinada para que podamos reconocer que en realidad filman para atrapar el tiempo del juego, que no es otro que el tiempo de la vida.

la pantalla, no están en un estado inmutable. Lo que vemos en pantalla, son imágenes traducidas en nuestra propia experiencia. Desgraciadamente, o por suerte, sólo podemos ver aquello para lo cual contamos ya con imágenes identificables. Misteriosamente, o bien por ello, ahí reside uno de los elementos prioritarios en la imagen cinematográfica como registro, como documento.

⁴ Véase J. M. Catalá y Otros, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 8.

⁵ Tomamos las consideraciones elaboradas por Monterde al manifestar, "Clarificando el hecho de que la representación fílmica deriva de ciertas estrategias semióticas y pragmáticas, (...) que se centran en tres grandes líneas de acción: efectos de acción, los efectos de contigüidad, de implicación y de rechazo". Véase E. Monterde, *Realidad, realismo y documental en el cine español*, en José M^a Catalá y Otros, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medios, 2001, p. 17.

⁶ Idem, cit. ant., p.17.

⁷ Nótese que el documental no puede disociarse de la manipulación. La distorsión de la realidad es evidente, por ejemplo, en las películas de la directora nazi Leni Riefenstahl, precursora de la manipulación política en el género documental, pura propaganda. Diferente e incluso válida es la manipulación de Flaherty en "Nanuk, el esquimal" 1920-1922; la primera película del llamado género documental narra la vida diaria de una familia de esquimales. Para rodarla, el director tuvo que construir un iglú más grande de lo normal y pedir a los esquimales que cambiaran su horario para adaptarse a las condiciones del cinematógrafo. En esencia no se transformó la realidad, sin embargo, es permisible plantearse si grabó la cámara al verdadero Nanuk. Una duda similar despierta la película "En Construcción" al cuestionarnos la actitud de los obreros que aparecen en la película. De hecho, Guerin, el realizador, reconoce haber acudido a los trucos de la creación cinematográfica para grabar esas escenas del barrio chino barcelonés, que se disfrutaban en la pantalla. El director entiende el documental como un género cinematográfico a medio camino entre la ficción y la realidad.

⁸ La propuesta cinematográfica que este documental atribuye a las diversas opiniones que registra, describe un tratamiento de la acción enunciativa verdaderamente sorprendente. La proximidad y la distancia ideológicas de quienes son citados frente a la cámara y ante el micrófono, junto al rechazo deliberado de una proximidad tal del público con ellas, facilitando el conocimiento – o intentándolo al menos – de la razón de unos y otros, permite advertir pequeños aspectos del tejido político, social y humano en las voces de

¹ Universidad Europea de Madrid.

² Bacon, Francis, *The Essays*, ed. John Pitcher, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p. 25.

³ Nótese, sin embargo, que los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. A diferencia de las imágenes, las palabras, los textos escritos fluyen continuamente más allá del encuadre de la página, los libros no delimitan las fronteras del texto, el cual nunca llegan a constituirse por completo como un todo material, sino sólo en compendios; la existencia de éstos reside en su continua corriente de palabras que les da su unidad y que fluye de principio a fin, durante el tiempo que dedicamos a su lectura. Las imágenes, contrariamente, se nos presentan de manera instantánea, contenidas en su encuadre. Lo que vemos cuando seguimos las imágenes en

quienes quieren explicar su visión de lo que están viviendo, y afrontan lo que sienten, más que el análisis de lo que está sucediendo.

⁹ Declaraciones del realizador recogidas en el *Press Book* de la película, San Sebastián, 2003.

¹⁰ El lugar que ocupa Meden, intencionadamente en el documental, camuflado en el “bosque de las razones de unos y otros” y, el espectador, para registrar, visual y enunciativamente, la rivalidad entre ellos.

¹¹ La función perceptiva del film está inscrita en la metáfora construida a lo largo de éste, y en su título: *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Ese golpe de pelota – razones – sin razones- contra el frontón – la rabia, la ira, el odio, la incomprensión, la incomunicación-, y a su vez, el juego que representa la tradición ancestral vasca; frente a lo que sienten, a las formas de afrontar lo que sienten, más que a lo que se vive: “la piel contra la piedra”... y, traspasarlo, superarlo a través de la toma de conciencia, de la evolución de las creencias... del diálogo y la educación de las nuevas generaciones.

¹² Nótese que sobre alguno de ellos, el transcurso del tiempo ideológico acerca del conflicto vasco presenta una evolución a tenor de sus declaraciones y, en función de lo que han vivido en primera persona y afrontan lo que siente.

¹³ Un colectivo de 32 personajes de la vida pública española, directores de cine en su mayoría han participado en la reciente campaña electoral con una película que ataca frontalmente al Partido Popular; y lo han hecho en un tiempo récord, con sólo tres semanas de preparación, lo justo para llegar a la semana clave a las elecciones e inclinar el voto de los indecisos hacia el lado opuesto de la candidatura de dicho partido político, que es la diana de buena parte de los dardos lanzados por los realizadores del film.

¹⁴ Declaraciones realizadas por Pedro Almodovar, *El País*, sábado 6 de marzo de 2004.

¹⁵ Se puede encontrar la película en las redes de información compartida (P2P) o, de forma más sencilla en las páginas web de los periódicos El Mundo y El País. También está colgada en la red en la dirección www.haymotivo.com.

¹⁶ Realizando una selección subjetiva de los cortometrajes que mayor consistencia o credibilidad documental ofrecen obtendríamos que el del realizador Manuel Gómez Pereira y su minireportaje sobre el Yak 42; de Fernando Colomo y la tragicomedia real de un trabajador que pierde un valioso día de sueldo por la inauguración anticipada de un nuevo aeropuerto; V. García León y su trabajo de la drogadicción, un problema social que compete a los gobernantes. En cualquier caso, hay de todo, hasta el juego inteligente de José Luis Cuerda, que nos devuelve al personaje de Aznar, presidente actual en funciones, cuando estaba en la oposición y de las promesas que no ha cumplido.

¹⁷ Específicamente en *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra*, de Julio Meden o, en el ganador del oscar al mejor documental norteamericana *Bowling for Columbine*, de Michael Moore. El realizador plantea una reflexión sobre la cultura estadounidense de las armas de fuego y sus efectos. Una apasionante radiografía de ambiente social, motivos políticos e intereses empresariales. Su punto de partida: la famosa tragedia de instituto Columbine, donde el 20 de abril de 1999, 12 alumnos fueron asesinados a sangre fría por dos de sus compañeros. La técnica utilizada, la encuesta sobre el terreno a través de la confrontación directa de testigos y víctimas; su fuerza, un método de entrevistas infalibles, con aires de inocencia pero sutilmente inquisidor.

¹⁸ Nominada al Oscar en el 2004, ganadora del Premio del Gran Jurado de Sundance y aclamada por la crítica internacional, *Capturing the friedman's*, es una odisea que está conectada con la tradición de la épica americana. Aunque describe básicamente hechos que ocurrieron durante el último cuarto de siglo pasado, su éxito y posterior declive deja al descubierto las excelencias y miserias de nuestro propio sistema, que permitió ambas cosas, al destripar las manipulaciones y mentiras de un sonado caso de pederastia en Estados Unidos.

¹⁹ Declaraciones del director en la rueda de prensa presentación de la película.

²⁰ Monterde, J.E., obra cit., p. 21.