

EL DOCUMENTAL DE FICCIÓN: ENTRETENIMIENTO Y MANIFIESTO

LUIS DELTELL ESCOLAR

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA DE LA OBJETIVIDAD Y LA IMPARCIALIDAD:
CUESTIONES DE PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTAL

Cuando un espectador habla de un documental parece automáticamente que se refiere siempre a un producto imparcial y objetivo. A veces, incluso, es fácil toparse con alguna persona que sale del cine con la vida cambiada como si hubiese encontrado la revelación en la película que acaba de ver. Las cintas de no ficción se asocian con lo real, con lo sincero e incluso con la verdad propiamente dicha. En cierto modo los largometrajes de este género juegan el mismo papel en la sociedad actual que la publicidad televisiva en los años cincuenta-sesenta: “si lo ha dicho la tele será verdad” “si se muestra en este u otro reportaje es que es cierto”. El público medio no duda, o no dudaba, en modo alguno de la veracidad de estos mensajes.

Lógicamente, en este trabajo nos centramos sólo en las obras que no tienen una vocación propagandística. Sin duda, la Historia del Documental es incomprensible sin las aportaciones del cine soviético, nazi y, más recientemente, de la escuela cubana de noticiarios. Sin embargo, todas estas obras y tendencias son marcadamente parciales y su mismo planteamiento no admite una mala interpretación. Por lo tanto, aquí hablaremos

sólo de aquellos títulos que pretenden buscar de un modo u otro el retrato sincero del hecho filmado¹.

En cierto modo, un film documental clásico no propagandístico cumplía a la perfección todas las necesidades de información de cualquier espectador interesado: primero porque nos representaba el acontecimiento a estudiar, segundo se nos mostraba con imágenes una situación (y se nos permitía escucharlo) y tercero se analizaba de una forma más o menos rigurosa e inteligente. Sería, por estos motivos, un producto fundamental para el desarrollo del Derecho a la Información.

Pero lo cierto es que muy pocos, por no decir ninguno, de los documentales actuales cumplen con este modelo de veracidad. Es decir, ninguno de ellos intenta ser objetivo e imparcial. Aquí es donde se presenta la contradicción del título del trabajo: *documental de ficción* y *no documental de no ficción*.

Lo que realmente ocurre actualmente es que el director manipula a su antojo el hecho que filma. Esta teoría es, precisamente, la tesis de la investigación: *el documental político-social actual es una obra de ficción entre el entretenimiento y el manifiesto*.

Existe un debate serio y complejo sobre la veracidad de las imágenes. Esta polémica sobrepasa los límites de nuestra investigación. Pero, sin embargo, antes de comenzar el artículo sí hay que fijar unos elementos mínimos para entender como se construye una obra de no ficción. Pues actualmente muchos de los historiadores y críticos cometen errores y torpezas de apreciación frutos de un desconocimiento del lenguaje y de la producción cinematográfica.

Bien, fijemos entonces, antes de comenzar, cuales son estas características propias de una preproducción, de un rodaje y de una postproducción en un documental. En realidad son tres elementos los que vamos a estudiar: primero, el guión. Segundo, la situación reconstruida y tercero, el montaje final.

¹ Existen dos excepciones fundamentales dentro del cine soviético y nazi: Dziga Vertov y Leni Riefenstahl. El primero de ellos intentó realizar una obra absolutamente neutral y sin ningún tipo de mecanismo de control: fue el llamado cine-ojo o cámara-ojo. La segunda es la famosa directora nazi que filmó los documentales sobre las concentraciones del partido (*El triunfo de la Voluntad* [1936]) y las Olimpiadas de Berlín de 1936 (*Olimpia* [1938]). Los dos largometrajes, marcadamente pronazis, sin embargo están rodados desde lo estético (y la exaltación de la belleza del cuerpo) más que desde un discurso propagandístico.

El guión

Aunque debería resultar evidente, lo cierto es que muchos artículos e investigaciones parecen desconocer que todo largometraje de no ficción tiene un guión previo. Al igual que una película clásica de Hollywood, el documental necesita de una escritura inicial. Este texto es, como indica la palabra, una “guía” de rodaje y de producción y es fundamental para poder realizar la posterior obra. No existen documentales hechos sin guión (puede ocurrir que en algún caso el texto original sea mínimo, tan sólo unos folios, pero siempre se utiliza un esquema germinal).

El guión previo exige que el director escoja unos personajes (o entrevistados), unas situaciones y unos lugares. En esta elección no existe una manipulación en sí, sino sólo una selección. Lo que puede ser embaucador es el modo en que se realice este trabajo. Por lo tanto, hay que descartar de entrada que el guión previo sea una herramienta de ruptura con la fidelidad del relato.

La situación reconstruida

La segunda cuestión es el tema de la *situación reconstruida*. Este asunto es mucho más complejo y provoca disparidad de criterios entre los autores y los creadores. Como se sabe, no se puede rodar todo en una circunstancia perfecta e idónea cinematográficamente. Es muy difícil tener la luz precisa, estar en el puesto correcto o simplemente tener la cámara preparada en el momento exacto en el que acontece lo que interesa al director.

Por ejemplo, es casi imposible ir a la jungla y encontrar a la leona cazando a una cebrá despistada de su manada. Pero, sin embargo, todos hemos visto esta escena en los reportajes de naturaleza. ¿Cómo es posible? ¿Realmente tienen tanta suerte los documentalistas americanos? No, lo que ocurre es que se trata de un simulacro, de una *situación reconstruida*. Es decir, los miembros del equipo que ruedan el documental han atrapado a la cebrá y se la ponen delante a la depredadora para que ésta inicie una segunda persecución.

Esto ocurre exactamente igual en el documental con personas. El autor fuerza al máximo las situaciones. Una de las películas de ficción

más importantes de la Historia del Cine es *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann². Trata, como sabemos, del Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial. La película está plagada de reconstrucciones: por ejemplo, existe una muy emotiva que es el encuentro de una víctima del genocidio con una proce-sión de cristianos que le recuerdan de cuando vivía en Polonia en el *ghetto* hebreo del pueblo.

¿Son estas situaciones sinceras? ¿Se puede hablar de información ética haciendo estas *teatralizaciones*? Indudablemente si la respuesta es que no, la Historia del Documental carece de sentido. Si es que sí hay que poner un pequeño matiz. Éste es que la reconstrucción debe ser siempre objetiva e imparcial.

Pongamos dos ejemplos claros: no se puede hablar de sincero u objetivo cuando en un reportaje de naturaleza se finge una caza entre un lince ibérico y un conejo drogado. Es decir, se seda a la víctima para que así el carnívoro lo pueda capturar con mayor elegancia. Esto es desgraciadamente más que habitual en la televisión española.

Del mismo modo no sería sincero hacer un debate entre dos personajes y dar más información a uno de los contrincantes. Es decir, pensemos en el clásico documental político, nuestro director defiende la postura A y decide que lo mejor es que un líder con opinión A se enfrente con un político de posición B. Pero para ganar el debate con más facilidad opta por simular un encuentro fortuito en el que el único que no sabe que este coloquio se va a realizar es precisamente B. Evidentemente aquí hay una parcialidad manifiesta.

Por lo tanto, lo fundamental en estas *situaciones reconstruidas* y puestas en escena es que se respete la objetividad y la imparcialidad.

El montaje final

Lo mismo ocurre con la última cuestión que analizaremos: el montaje. La construcción de cualquier producto audiovisual requiere de una última y fundamental fase la de colocar y ordenar todo lo rodado. Ahora bien, en la sala

² Curiosamente la película de Lanzmann se autodenomina "*testimonial*". El director galo sostiene que en su largometraje no hay manipulación alguna sino sólo el recuerdo de los supervivientes y de los verdugos (ya que hablan algunos de los SS alemanes que participaron en los campos de exterminio). No obstante, al analizar el inmenso metraje, tiene más de ocho horas de duración, se descubren un motón de *situaciones reconstruidas*, encuentros fortuitos claramente forzados, diálogos no improvisados... es decir, toda una puesta en escena.

de edición pueden ocurrir cosas fascinantes. Casi con cualquier material o entrevista original se puede transformar las opiniones del entrevistado en auténticas tonterías sólo con pequeñas manipulaciones. Así podemos transformar cualquier líder en un auténtico pelele.

¿Cuál es el límite del montaje? Parece evidente que si el autor del documental quiere defender la postura A seleccionará, ordenará y colocará todas los planos que garanticen que su idea prevalezca. Esto en sí no debe ser entendido como una manipulación siempre que, de nuevo, se haga con objetividad e imparcialidad. Para ello es necesario que, al menos, se nos presente la opinión contraria.

Un caso excelente es el largometraje *Morir en Madrid* (1963) de Frédéric Rossif. Este documental fue un acontecimiento en la década de los sesenta y llevó al director Eduardo Manzano a realizar otra película en respuesta titulada *¿Por qué morir en Madrid?* (1966)³. El realizador galo viajó a España con el encargo de rodar una obra llamada “La España eterna”. El Ministerio de Información, recientemente creado, le otorgó la licencia. Sin embargo, el equipo francés lo que pretendía rodar (y rodó) era un documental sobre la Segunda República Española y la Guerra Civil. ¿Es ética o no esta actitud? Lógicamente, parece que es cuanto menos necesaria, porque si no se hubiese mentido no se hubiese realizado nunca el film.

Sorprendentemente al ver el documental hoy en día nos resulta la obra más equilibrada que existe sobre nuestra contienda fratricida. Parece increíble pero la obra de Rossif (buque insignia del antifranquismo durante lustros) da más argumentos y defensas a la postura oficial del régimen anterior que cualquier película actual. Por lo tanto, el material rodado se trató y se montó con neutralidad⁴.

³ *Morir en Madrid* fue un escándalo tan grande que, además, de la citada película de Eduardo Manzano, se rodó el famoso documental *Franco ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia. Desde el Ministerio de Información y Turismo se hizo todo lo posible por contrarrestar los efectos negativos producidos por el film galo.

⁴ Esto no quita que la película de Rossif ofrezca ejemplos claros de manipulación como es la célebre escena del agricultor mutilado. En el texto se escucha “los españoles han perdido la esperanza con la llegada de Franco” y a la vez proyecta imágenes de un campesino anciano y manco. La fuerza de la frase y de las imágenes lleva al espectador a imaginar que fue el propio dictador el que mutiló al hombre de las imágenes.

El director como notario

Como vemos, la figura del director en el documental clásico era muy sencilla. Se trataba de un hombre capaz de atestiguar un hecho de forma imparcial y objetiva. En cierto modo el espectador esperaba que el creador fuera un *notario* que le acercase el acontecimiento y se lo explicara.

EVOLUCIÓN DE LA OBJETIVIDAD Y LA IMPARCIALIDAD

A lo largo de toda su historia, el documental ha fluctuado entre la importancia de la objetividad y de la imparcialidad. Vamos a analizar ahora la evolución de cómo se ha retratado el hecho según los distintos directores y autores.

En un primer momento, el operador pretendía transmitir la verdad del acontecimiento y a ser posible el acontecimiento en sí. Éste es el caso de los hermanos Lumière que tomaban una cámara, la situaban en un lugar con unas vistas privilegiadas y filmaban. No querían manipular ni ordenar en el montaje. Es complejo, y posiblemente erróneo, llamar documental a estas obras porque duran muy poco tiempo (son bobinas de menos de un minuto) y, además, en ellas no existe una propuesta o una explicación claras.

Si recordamos algunas de estas piezas encontramos siempre los mismos elementos. La clásica *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) nos muestra este sistema de grabación: un punto de vista fijo, cámara visible al objeto grabado y a una altura media de un metro treinta (o cuarenta) centímetros. Esta película sirve de modelo para toda su producción de *vistas* y de reportajes pequeños.

Aquí, la objetividad y la imparcialidad es total y clara. Nadie puede decir que los hermanos Lumière nos mientan. Es cierto, que si observamos algunas de sus piezas vemos como han indicado a los *actores* que no miren a cámara, o incluso cómo algunos miran al operador y se apartan (entendemos que el camarógrafo o un miembro del equipo le ha gritado que se aleje). Sin embargo, este modelo no permitiría una creación seria de no ficción.

Por eso, Robert J. Flaherty es considerado el padre del documental unánimemente por los historiadores. Este autor estaba obsesionado con la vida de los pueblos primitivos, en especial con la vida de los esquimales. Durante años viajó y convivió con una comunidad de la tribu *itivimut*. En una de

las expediciones comenzó a filmar pequeñas películas por encargo del industrial canadiense William MacKenzie. Después intentó ordenar estas bobinas para realizar una pieza mayor. Sin embargo, fue incapaz de montar y dar coherencia a aquel material.

Meses más tarde un incendio destruyó todos los fotogramas y se vio obligado a filmar de nuevo. Sin embargo, ahora se planteó hacerlo de una forma muy distinta: su película documental iba a tener un protagonista (igual que ocurría en los largometrajes de ficción). Escogió a un hombre y a una única familia. Vivió con ellos durante semanas y tuvo tanta confianza con ellos que según cuenta “*los hijos de la familia cambiaban las bobinas de la película*”⁵. Regresó con su cámara y montó *Nanook, el esquimal* (1922).

En este film parece que la imparcialidad y la objetividad son claras: se trata de ver como vive la familia del cazador protagonista y como se defiende de las condiciones extremas del clima ártico. Así, todas las *situaciones reconstruidas* y *teatralizaciones* nos parecen sinceras e incluso hermosas. No es extraño que la película fuera uno de los grandes acontecimientos culturales y un éxito arrollador de público en Europa.

El verdadero problema ético del documental comienza cuando en las décadas de los veinte y, en especial, de los treinta los directores deciden posicionarse y realizar obras con una intención política. Son las películas del grupo británico encabezados por Grierson, Watt, Cavalcanti e Ivory. Estos creadores decidieron que debían tomar partido en los hechos que retrataban. El caso más significativo por ser el más radical es el Ivory.

La Guerra Civil Española fue un acontecimiento que traumatizó a toda una generación de europeos y americanos. Era el fin de una de las más jóvenes democracias y evidencia la situación crítica que vivía el viejo continente. Ivory, como muchos otros jóvenes intelectuales, decide ir a España y ver lo que ocurre con sus propios ojos (y con su cámara).

El documentalista, sin embargo, no viaja como turista o como historiador científico sino que viene a la Península a defender la causa de la II República Española. Desde el principio toma parte de la lucha contra el fascismo. No hay medias tintas en él, su actitud es muy clara: se trata de apoyar los ideales de uno de los dos bandos enfrentados. En más de una ocasión le preguntaron por qué no acudía al lado nacional para pedir información y él siempre respondió que se posicionaba como antifascista y, por lo tanto, su documental era parcial.

⁵ BARNOUW, Eric: *Historia del documental*. Barcelona, Gedisa. 1996. Pág. 37.

No obstante, esta parcialidad es objetiva y sincera. Primero porque el autor lo manifiesta (no es sibilino) y segundo relata los hechos con distanciamiento y sin manipulación de los mismos. No se trata de un documental que busca el hecho en sí como los de Lumière ni de una obra inocente y realista como *Nanook* sino de un documental parcial.

Durante y después de la Segunda Guerra Mundial los largometrajes de no ficción parecen situarse en esta posición (aunque bien es cierto que existieron muchos otros films claramente propagandísticos, sobre todo durante el período de la contienda y los primeros años de la Guerra Fría): hacer obras parciales pero objetivas. Éste será el modelo del género hasta que en la década de los ochenta surja el último de los cambios: el Nuevo Documental.

EL NUEVO DOCUMENTAL

Es difícil saber cuándo surge el Nuevo Documental. Es así porque la producción de largometrajes de no ficción ha carecido siempre de una distribución y de una exhibición comercial. Por eso, resulta imposible conocer todos los títulos o visionar películas claves⁶. Del mismo modo, parece imposible decidir si este autor ha influido en aquel porque nunca sabremos con seguridad si han visto sus obras o si conocía sus películas al menos de referencias escritas.

Lo cierto es que desde finales de los setenta hasta mediados de los ochenta, una serie de documentalistas en todo el mundo comienzan a hacer un tipo de películas con características comunes. Muchos de ellos, como se ha dicho, ignoraban la producción de los otros.

Tres son las características fundamentales del Nuevo Documental: lo subjetivo, el entretenimiento y el director como protagonista de la obra. No en todas las películas aparecerán los tres elementos, pero en la mayoría de los films sí estarán presentes estos conceptos de una forma u otra. Analicemos los títulos fundacionales:

⁶ Aún hoy con Internet parece imposible encontrar y visionar muchos de los títulos.

Daguerretipos de Agnès Varda (1978)

Este largometraje de no ficción es una de las obras capitales para entender el Nuevo Documental. Se nos cuenta la historia de una calle de París. La pequeña vía se llama Daguerre (en honor al padre de la fotografía). La película narra la vida de los habitantes y de los comerciantes de este lugar haciendo especial hincapié en aquellos que tienen un oficio antiguo; por ejemplo el panadero, el carnicero o el matrimonio anciano de la mercería.

El hecho que se retrata es mínimo. Se filma la vida de la gente corriente en un barrio tranquilo y sin (a priori) ningún objetivo dramático potente. No hay en ella una búsqueda intencionada de historias, no se nos narran infidelidades ni crímenes ni robos. Todo lo contrario, está hecha de pequeños y casi insignificantes acontecimientos: el abrir y cerrar la persiana del local, el ordenar el inventario, en despachar la carne o en preparar la masa del pan.

Pero, sin embargo, la obra tiene un punto de vista muy peculiar: es subjetiva. Desde el mismo arranque del filme Agnès Varda nos dice: “*ésta es mi calle y quiero retratarla como yo la veo*”⁷. Es decir, no se habla objetivamente sino subjetivamente. Este hecho es fundamental para entender la evolución posterior del género de no ficción.

Ahora se trata de un acontecimiento narrativo sin interés dramático. Lo único que motiva a la directora es su relación personal y sentimental con los habitantes de su calle. La realizadora nos cuenta lo que ve, lo que le emociona y lo que le entristece. Es una obra extraña y compleja. La voz de Agnès Varda nos dice al final de la pieza que no sabe muy bien que es lo que ha montado “*si un documental, un reportaje o una carta personal*”.

Lo subjetivo sustituye a lo objetivo.

Zelig de Woody Allen (1983)

Woody Allen da una vuelta de tuerca al mundo del documental y rueda una película de ficción con apariencia de reportaje histórico. Utilizando todos los elementos y el lenguaje propio del género nos presenta la odisea de un perso-

⁷ Lo mismo repitió la directora en el ciclo de conferencias realizadas en la Filmoteca Española el día 26 de junio de 2006.

naje que se comporta como un camaleón humano y es capaz de transformarse según quiénes sean sus compañeros: si está con un conservador habla como si fuese de derechas si está con un socialista defiende las políticas de izquierda. Pero, incluso, llega a mutar físicamente y si convive con personas obesas en segundos se transforma en un ser orondo, si habla con un escocés barbudo y pelirrojo pronto genera bello rojizo por sus brazos y rostro. Por supuesto, se trata de un hombre inexistente, *Zelig* es un ser inventado.

Esta película no es el primer documental falso. En 1980 se había rodado *Holocausto Caníbal* de Ruggero Deodato que se convertiría pronto en un clásico del género de terror. Antes, Orson Welles había filmado *F for fake* (1974) un film sobre un imitador de cuadros. Desde el principio de su obra el creador de *Ciudadano Kane* dice al espectador: “*todo lo que va a ver es una copia, una imitación, un fraude*”.

Tokio ga de Win Wenders (1985)

Tokio ga es una obra del director alemán Win Wenders. En ella se nos narra cómo el autor germano viaja a la capital nipona en busca de recuerdos, lugares y personas que puedan hablarnos del creador cinematográfico Ozu.

En ella es la primera vez que el director aparece como actor y personaje. La película nos narra los acontecimientos que el alemán padece y le suceden en su estancia en Japón. Es decir, no sólo se trata de una película subjetiva y parcial sino incluso claramente emotiva. Nuestra protagonista es el héroe de la historia, y el conflicto de la obra es el objetivo del director (en este caso, saber todo lo posible de Ozu).

Este planteamiento tan novedoso conlleva importantes cambios en el lenguaje y la narración de la obra. Ahora, aparecen cantidad de escenas no necesarias dramáticamente. Por ejemplo la película se entretiene más de diez minutos mostrando una fábrica de comida de cera que nada tiene que ver con el cine de Ozu⁸.

No obstante, lo más evidente de estos Nuevos Documentales es el que el director se reivindica como estrella. El creador ya no es un *notario* imparcial

⁸ Es cierto que esta escena funciona como metáfora del cine: el crear simulacros que parezcan realidad. Este bloque sería totalmente inimaginable en el documental clásico tanto de los primeros creadores como los de los británicos.

sino un *testigo* (y a veces víctima) implicado en el asunto que se trata.

De las tres la que más nos interesa es la de Woody Allen por un motivo fundamental: su espectacularidad. El director neoyorquino nos muestra hasta qué punto el lenguaje del documental puede construir una historia divertida y emocionante o lo que se denomina en Hollywood un producto de entretenimiento. Ésta es la característica más importante de la obra: su carácter comercial.

Allen es un excelente comediógrafo y lo que nos narra en su largometraje es una entrelazada y graciosísima comedia romántica. El protagonista que sufre esta extraña enfermedad de hombre camaleón sólo va a poder sanarse, con la ayuda de una psiquiatra. Paciente y doctora se enamoran y él se salva gracias al amor de la mujer. Es decir, la clásica historia del cine: “chico encuentra chica”.

Por ello, *Zelig* ofrece una dimensión nueva al documental, lo hace espectacular, entretenido y lo dirige al público mayoritario de la salas. Esta cinta sólo en España tuvo casi medio millón de espectadores en los cines (una cifra inalcanzable para cualquier film de no ficción clásico)⁹.

En esta película de Woody Allen, no hay objetividad ni imparcialidad sino todo lo contrario. Subjetividad y parcialidad en servicio del entretenimiento más descarado.

Resumen de las características del Nuevo Documental

El Nuevo Documental, por lo tanto, surge como una obra opuesta a los planteamientos iniciales del artículo: ni la objetividad ni la imparcialidad son valores importantes; todo lo contrario, es precisamente la subjetividad (la emotividad) y la parcialidad (con la intervención activa incluso del autor) lo que se pretende lograr.

Además, como elemento fundamental se busca lo espectacular y el entretenimiento. No se trata ya de satisfacer la necesidad de conocer del espectador o defender el Derecho de Información sino de emocionar y distraer las horas de ocio del público mayoritario.

⁹ Zelig en las fichas del Ministerio de Cultura, editados en la página webs del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales). http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine

El Nuevo Documental no pretende ser ético sino estético. Es decir, no consiste en mostrar un acontecimiento y explicarlo sino en presentar un hecho y cómo el director se relaciona con él. Este modelo será el que generará lo que actualmente se llama *documental de creación* del cual en España tenemos excelentes ejemplos¹⁰.

Ahora bien, estos largometrajes hasta finales de los ochenta fueron siempre obras de carácter cultural, artístico o personal. Nunca se trataba de obras de análisis sociales o de películas políticas sino, insisto una vez más, de piezas realizadas con contenidos personales.

EL NUEVO DOCUMENTAL POLÍTICO-SOCIAL

A finales de los ochenta y, sobre todo, en la década de los noventa se va a producir la llegada del formato del Nuevo Documental al terreno político y de análisis social. Es decir, se realizarán películas subjetivas, parciales, con el director como protagonista y con un marcado interés de entretenimiento que son a la vez políticas y que defienden posturas e ideologías determinadas.

El fundador de este Nuevo Documental político-social (y el que actualmente se considera el rey del modelo) es el norteamericano Michael Moore. En 1989 rodará un largometraje de denuncia interesantísimo y que fija claramente la estructura: *Roger and me* (1989).

La obra trata de cómo la pequeña ciudad natal de Moore, Flint, se ha hundido económica y socialmente tras el cierre de una fábrica de la compañía General Motors. El director recorre su patria y el estado de Michigan buscando la explicación de la clausura de la empresa e intentando entrevistarse con Roger Smith, presidente de la cadena automovilística en ese momento (coloquio que nunca conseguirá).

La película ofrece todas las características del Nuevo Documental salvo que no es una obra de un tema artístico o de creación sino político. Veámoslas con detenimiento.

La posición del director es evidentemente subjetiva y emotiva. El mis-

¹⁰ Nos referimos al cine que se realiza entorno a las figuras de José Luis Guerín y Mercedes Álvarez, directores de dos de los largometrajes que comentaremos en el análisis de este trabajo.

mo título del largometraje nos lo indica “Roger y yo”. No se pretende ocultar quién es el autor sino que, además, se muestra y actúa y reacciona según las entrevistas. Busca permanentemente que el espectador le quiera y sienta simpatía por él. Es, por lo tanto, emotiva y subjetiva. Recuérdese las escenas en las que habla con despedidos o víctimas de violencia.

La película también es evidentemente de entretenimiento. En ella se quiere alcanzar la espectacularidad, los golpes de efecto, las emociones e incluso el humor. Excelentemente construida, su guión muestra una forma de entender y construir una narrativa de no ficción. Si nos atenemos al modelo clásico de Hollywood, se pretende desde el principio que el espectador se sienta intranquilo intentando averiguar si conseguirá o no hablar con Roger Smith (modelo clásico de elaboración de un guión según las teorías de McKee).

Por todo ello, el largometraje no es ni objetivo ni imparcial sino claramente subjetivo y parcial. Ahora, el film nos cuenta una aventura protagonizada por el director de la obra. Es decir, se trata de un documental de ficción con entretenimiento y manifiesto político.

EL DOCUMENTAL DE FICCIÓN: ENTRETENIMIENTO Y MANIFIESTO

Es el momento de analizar el título del artículo y la contradicción que encierra. ¿Existe un documental de ficción? Pues en cierto modo parece ser que sí. El modelo establecido por Michael Moore se va a repetir tantas veces que podemos decir que actualmente este es el modo de realizar y de entender (por parte de los creadores) los largometrajes de este género.

El mismo análisis que hemos visto en *Roger and me* se puede aplicar a casi la totalidad de los filmes de no ficción estrenados en las salas de cine de España. Observemos la tabla siguiente en la cual se presentan diez de los documentales políticos o sociales más importantes de los últimos tres años.

Cuadro 1 (ordenado cronológicamente)

<i>Ser y tener</i>	Nicolas Philibert	Francia	2002	Social-poético
<i>Bowling for Columbine</i>	Michael Moore	EEUU	2002	Político-social
<i>Balseros</i>	Carlos Bosch y Josep María Domènech	España-Cuba	2002	Político-social
<i>Capturing the Fiedmans</i>	Andrew Jarecki	EEUU	2003	Social
<i>En construcción</i>	José Luis Guerin	España	2003	Social-poético
<i>La pelota vasca</i>	Julio Medem	España	2003	Político-social
<i>El cielo gira</i>	Mercedes Álvarez	España	2004	Social-poético
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Michael Moore	EEUU	2004	Político
<i>¡Hay motivos!</i>	Varios autores	España	2004	Político
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sabina Guzzanti	Italia	2005	Político

Estos diez títulos han sido los documentales político-sociales de más impacto en España en los últimos tres años. La mayoría de ellos han sido comentados y criticados en revistas de cine especializadas pero también en prensa diaria. Algunos de ellos han conseguido premios internacionales por su creatividad como *En construcción* o *El cielo gira*. Otros han batido éxitos de descargas en Internet como *Capturing the Fiedmans* o *¡Hay motivos!*

Casi todos ofrecen las características básicas del modelo, es decir, se trata el tema desde la parcialidad, desde lo subjetivo –incluso en muchos aparece el director como actor- y con una vocación de espectáculo. Veamos los siguientes cuadros.

Cuadro 2
Subjetividad

Películas	Mensaje subjetivo verbalizado por el narrador	Tema
<i>Ser y tener</i>	NO	Educación en “clases únicas”
<i>Bowing for Columbine</i>	Sí	Uso descontrolado de las armas de fuego en EEUU
<i>Balseros</i>	NO	La fuga e integración de balseros cubanos en EEUU
<i>Capturing the Fiedmans</i>	NO	Pederastia y desintegración familiar
<i>En construcción</i>	NO	Reconversión de un barrio urbano en Barcelona
<i>La pelota vasca</i>	NO	Conflicto vasco
<i>El cielo gira</i>	Sí	La desaparición de un pueblo castellano
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Sí	La intervención militar de EEUU en Iraq
<i>Hay motivos</i>	Sí	Contra el gobierno de José María Aznar
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sí	El abuso de poder del Gobierno de Berlusconi

Cuadro 3
Aparición física el director

Películas	Aparece físicamente	Aparición metafórica
<i>Ser y tener</i>	NO	Sí
<i>Bowing for Columbine</i>	Sí	Sí
<i>Balseros</i>	NO	NO
<i>Capturing the Fiedmans</i>	NO	Sí
<i>En construcción</i>	NO	Sí
<i>La pelota vasca</i>	Sí	Sí
<i>El cielo gira</i>	Sí	Sí
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Sí	Sí
<i>Hay motivos</i>	Sí, en algunos capítulos	Sí
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sí	Sí

Cuadro 4.

Se busca el entretenimiento antes que la información utilizando humor o desviaciones del tema

Películas	Se usa el humor	Escenas no temáticas
<i>Ser y tener</i>	Sí	Sí
<i>Bowing for Columbine</i>	Sí	Sí
<i>Balseros</i>	Sí	NO
<i>Capturing the Fiedmans</i>	Sí	Sí
<i>En construcción</i>	Sí	Sí
<i>La pelota vasca</i>	NO	NO
<i>El cielo gira</i>	Sí	Sí
<i>Fahrenheit 9/11</i>	Sí	Sí
<i>Hay motivos</i>	Sí, en algunos capítulos	Sí
<i>¡Viva Zapatero!</i>	Sí	Sí

Como se observa con claridad, casi la totalidad de los documentales político-sociales que más impacto han tenido en las salas de cine español cumplen este tipo. El Nuevo Documental, subjetivo, parcial y de entretenimiento sustituye al modelo clásico¹¹.

CONCLUSIONES

Hemos presentado en la introducción de este trabajo la siguiente hipótesis: *el documental político-social actual es subjetivo, parcial y más cercano al entretenimiento y al ocio que al Derecho de Información o la Ética*. Lo hemos denominado **documental de ficción**.

Para defender nuestra tesis hemos realizado el siguiente estudio:

Primero, un acercamiento histórico y teórico a la evolución de la objeti-

¹¹ Sólo hay una excepción clara a nuestro modelo: es el documental de Julio Medem *La pelota vasca*. Este largometraje se engloba dentro de la estética y del modo de realización de hace más de treinta años. El motivo puede ser porque el contenido de la obra ya era en sí muy polémico y por ello el director ha decidido utilizar una estética más conservadora.

vidad y la imparcialidad en los largometrajes de este género. Una vez, presentado cómo se han entendido estas características en el tiempo, se ha formulado un modelo del Nuevo Documental.

Segundo, el Nuevo Documental que surge en la década de los setenta y ochenta cumple unas características muy claras: subjetivo (incluso con la presencia a veces del director como actor), parcial (el director toma partido y defiende su postura e incluso la verbaliza en el desarrollo del film) y, por último, se trata de un producto de entretenimiento.

Tercero, el Nuevo Documental es hasta la década de los noventa sólo de tema artístico-creativo (su contenido es siempre metafórico o cotidiano, el denominado documental de creación) pero a partir de la llegada de Michael Moore aparece el Nuevo Documental político-social que toma las mismas características del modelo creativo pero con una vocación ideológica.

En resumen, el Nuevo Documental político-social es subjetivo, parcial y de entretenimiento.

Cuarto, para comprobar nuestra teoría hemos escogido los diez documentales más importantes de los tres últimos años en España y los hemos estudiado. Casi la totalidad cumplen el modelo propuesto.

Por todo ello, consideramos que el Nuevo Documental político-social es una obra más cercana al entretenimiento y al manifiesto que a la Ética y al Derecho de Información.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine*. Ediciones Episteme. Valencia. 2000.
- CHERCHI USAI, Paolo: *La muerte del cine*. Laertes. 2005.
- BARNOUW, Erik: *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa. 1996.
- BRESCHAND, Jean: *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós. 2004.
- LEDO, Margarita: *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós. 2004.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Catedra/Filmoteca Española. 1996.
- SIETU, Emmanuel: *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós. 2005.
- TORREIRO, Casimiro y CEDÁN, Josetxo (eds): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra. 2005.
- WEINRICHTER, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores. 2004.